Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert

von

Friedrich Pecht

Geschichte der Münchener Kunst

im neunzehnten Jahrhundert

Geschichte

der

Münchener Kunst

im

neunzehnten Jahrhundert

Von

Friedrich Pecht

Mit 40 Bilderbeilagen und zahlreichen Abbildungen im Text

München 1888
Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
vormals Friedrich Bruckmann

Klischees von C. Angerer & Göschl in Wien — Buchdruck der Bruckmann'schen Buchdruckerei in München —
Papier der Neuen Papiermanufaktur in Straßburg i. E.

Vorrede

Niemand kann die Mängel dieser Arbeit lebhafter bedauern, als der Verfasser derselben, welcher sie hier gleichwohl dem Publikum vorlegt. Denn wenn er sie trotz des vollen Bewußtseins ihrer Schwierigkeit dennoch unternahm, so geschah das aus einer ganz persönlichen Veranlassung. Hatte er doch den größten und interessantesten Teil der Geschichtsperiode, die er hier schildert, überdies in der genauesten Verbindung mit den Hauptträgern derselben erst als ihr Mitstrebender, dann als litterarischer Vertreter ihrer Richtung verlebt, so daß er alle ihre Werke entstehen sah und sowohl die Stimmungen, aus denen sie hervorgegangen, als den Eindruck kannte, den sie bei ihrem Erscheinen auf die Zeitgenossen gemacht. Sollte er nun als einzig Überlebender aus der Zeit der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts diesen Schatz von Erinnerungen ungenutzt für andere mit sich zu Grabe tragen?

Das Zeugnis der Zeitgenossen und Mitkämpfer ist aber ohne Zweifel von hoher Bedeutung für die Nachwelt; es ist ebensowenig zu entbehren, als ohne Kritik anzunehmen. Voraussichtlich werden unsere Nachkommen vielfach anders urteilen über diese Zeit als wir, vorab werden sie vieles, was uns heute noch wichtig und bedeutend erscheint, sehr viel geringer schätzen. Von den Hunderten von Künstlern, die hier besprochen sind, werden die meisten vergessen, einige wenige allein noch geschätzt werden. Ist es darum überflüssig, auch an jene zu erinnern? Ich glaube nicht, denn ein großer Künstler ist niemals eine isolierte Erscheinung, seine Größe ist im Gegenteil nur aus der Arbeit vieler Vorgänger und der Einwirkung vieler Gleichzeitiger heraus vollkommen zu erklären, nicht aus seinen persönlichen Eigenschaften und Schicksalen allein. Eben darum aber, weil der Verfasser fast alle die Personen, die in seinem Buch auftreten, mehr oder weniger genau kannte, also eine durch nichts zu ersetzende lebendige Anschauung von ihnen hatte, weil er nicht minder alle die Kämpfe, welche die Zeit bewegten, mitgefochten, glaubte er, dies Buch schreiben zu sollen. Im Grunde ist es dadurch allerdings mehr ein Memoirenwerk als eine Geschichte geworden. Was er anderen dabei verdankt, ist eben deshalb verhältnismäßig gering und bezieht sich fast nur auf die Zeit vor 1833, wo er zuerst nach München kam, nicht ohne schon lange vorher dessen Heroen aus den Mitteilungen ihrer Schüler und im „Kunstblatt“ staunend und bewundernd verfolgt zu haben. Was er von gedruckten litterarischen Quellen benutzte, wird man unten angegeben

finden. Es standen ihm aber auch sehr wichtige handschriftliche Erinnerungen, besonders für die Zeit König Ludwig I. und König Maximilians, zu Gebote, die er vielfach gebraucht hat. Eben deshalb mußte das Citieren bei den einzelnen Angaben besser ganz unterlassen werden. — Die wichtigste Grundlage für seine Mitteilungen über noch Lebende boten ihm dann deren eigene schriftliche Notizen, die ihm fast ausnahmslos mit der größten Bereitwilligkeit gegeben wurden, wo er deren überhaupt noch bedurfte bei der genauen Bekanntschaft mit der Thätigkeit so vieler Genossen, die er sich im Laufe vierzigjähriger Thätigkeit als Kunstschriftsteller erworben. Immerhin hat er den betreffenden Herren den herzlichsten Dank zu sagen, die ihm so oft mit der liebenswürdigsten Offenheit entgegen kamen. Dagegen hat er die Zeugnisse andrer Personen als der besprochenen Künstler selber allerdings viel seltener benutzen können, weil besonders die Mitteilungen der den Hof- und Beamtenkreisen Angehörigen gewöhnlich so vorsichtig waren, daß sie beinahe gar keinen Wert hatten, mehr berechnet schienen, die Wahrheit zu verschleiern als an den Tag zu bringen. Um diese aber und nicht um ihre Verdunkelung war es dem Verfasser zu thun. Hoffentlich wird man es dem Buch nicht allzusehr verargen, daß es weit entfernt ist, in den Ton serviler Lobhudelei einzustimmen, der unter uns jetzt wieder so arg als je um sich greift. Glücklicherweise war der Verfasser unabhängig genug gestellt, um der Verpflichtung des Geschichtschreibers: furchtlos die Wahrheit zu sagen, so ruhig nachkommen zu können, als man das am Ende des Lebens der Nachwelt gegenüber nur immer thun konnte. Anekdotisches zu geben, wenn es nicht für die Personen oder Zustände besonders bezeichnend ist, mußte dagegen natürlich ausgeschlossen bleiben, und Klatschereien vollends, an denen es ja auch nicht mangelte, muß er einem neuen Vehse zu berichten überlassen; das Schweigen ist ja gar oft auch beredt.

Übrigens dürfte es schwer sein, einen im ganzen wohlthuenderen Stoff zur Behandlung zu finden, als den einer solchen Geschichte der Münchener Kunst in diesem Jahrhundert wunderbaren Aufschwungs der Nation auf allen Gebieten. Um so mehr, als deren Träger überdies vor allen anderen Ständen den Vorzug eines unverlierbaren Hauches von Poesie und tiefer Liebenswürdigkeit für sich haben, was auch sonst ihre menschlichen Schwächen sein mögen. Denn noch existiert hier nicht jenes atemlose Jagen nach Erfolg mit allen Mitteln, jene Rastlosigkeit, die das Leben der Künstler in unseren beiden Großstädten so unerquicklich macht, da ihnen trotz des ewigen Verlangens nach Neuem nicht einmal ein wahrhaft lebendiger Anteil des dortigen Völkergemisches entgegenkommt. Ist man doch mit zu viel anderen Dingen beschäftigt, um sich auch noch für Kunst lebhaft interessieren zu können, während der sehr viel anspruchlosere Münchener aber mit echter und aufrichtiger Liebe an dieser Kunst hängt, die der größte Stolz seiner Vaterstadt ist. — Die Künstler aber bedürfen zum frohen Schaffen nicht des bei innerlicher Gleichgültigkeit meist nur geheuchelten Anteils der guten Gesellschaft, sondern einen Kreis mit Liebe und Verehrung an ihnen hängender Mitbürger und Freunde. — Weil es diesen, sowie ein urwüchsiges und gesundes Volksleben zu bieten vermag, weil überdies die Einfachheit der Sitten jene Sucht nach Geld nicht notwendig macht, die in der Groß-

stadt alle Ruhe des Schaffens raubt, deshalb wird München wohl noch lange seinen Rang als erste deutsche Kunststadt behaupten.

Tröstet sich der Verfasser der vorliegenden Arbeit über ihre unvermeidlichen Mängel mit dem Bewußtsein, daß er wenigstens einem künftigen Geschichtschreiber ein ungewöhnlich zuverlässiges Material geboten habe, so muß er doch ein schwer zu überwindendes Bedauern jetzt gleich hier ausdrücken: Die Unmöglichkeit, allen Verdiensten in einem solchen Werk gerecht zu werden. War es nicht zu umgehen, eine Menge von sehr achtbaren Künstlern zu nennen, die zum Fortschritt der Schule im Grunde doch nur wenig beigetragen haben, so erscheint ihre Erwähnung doch immer mehr oder weniger eine Ungerechtigkeit gegen die, welche ungefähr ebenso-viel geleistet haben und übergangen werden mußten. — In dieser mittleren Schichte eine sichere Grenzlinie zu ziehen, ist eben absolut unmöglich beim besten Willen. Übrigens schrieb ich einmal kein Künstler-Lexikon, sondern eine Kunstgeschichte, und habe nach dieser Richtung hin wohl schon zu viele Zugeständnisse gemacht, welche der Nachwelt unbegreiflich vorkommen dürften. Besonders bei den vielen Künstlern, welche auf einmal mit irgend einer glänzenden Leistung meteorartig auftauchen, um bald nachher spurlos wieder zu verschwinden.

Noch einer anderen Gefahr ist das Buch ebenso wenig entgangen: der Unvermeidlichkeit subjektiver Färbung bei der Schilderung von Vorgängen, an denen man selber beteiligt war. Wie frei sich der Verfasser auch von persönlicher Vorliebe oder Abneigung gegen die Lebenden wisse, jetzt, wo alle seine näheren Freunde ihm ins Grab vorausgegangen sind, so durfte doch die Unparteilichkeit nicht das Urteil überhaupt und noch weniger den Zweck eines solchen Buches ausschließen. Denn es gibt eine Art von Objektivität dem Stoff gegenüber, welche die Geschichtschreibung im Grunde ganz nutzlos macht und blos dem Pessimismus dient, da sie nur ein Bild ewig wechselnder Irrtümer gibt. Wie aber der Verfasser etwas aus den an ihn vorübergegangenen Zeiten und Strebungen gelernt zu haben glaubt, so wünschte er allerdings auch, daß man aus seinem Buche etwas lernen möge; es sollte keine Fabel ohne Moral sein.

Alle die Anschauungen aber, die er hier vertritt, sind nicht etwa der Ausfluß eines ästhetischen Systems, sondern lediglich die Frucht einer ungewöhnlich langen Erfahrung. So hatte er zunächst gar viele der Irrtümer, vor denen er hier warnt, einst selbst begangen und schwer gebüßt. Noch mehr aber verdankte er einer ausgedehnteren Kenntnis zeitgenössischer Kunstwerke, als sie den meisten zu erwerben möglich ist. Er mußte sich nun zuletzt doch fragen, welche derselben denn wohl die meiste Aussicht hätten, dereinst auch späteren Geschlechtern verständlich und erquicklich zu sein. Das ist nun eine verhältnismäßig sehr geringe Anzahl. Er fragte dann weiter, unter welchen inneren und äußeren Bedingungen dieselben von den Künstlern geschaffen wurden. Endlich, was für gemeinsame Eigenschaften sie hätten. So kam er auf diesem rein empirischen Wege nach und nach zu einer Reihe von Ergebnissen, die sowohl mit den zeitlich geltenden Anschauungen sehr oft im Widerspruch standen, als mit Meinungen, die er selber früher gehegt und vertreten hatte. Denn von all-

gemein herrschenden Irrtümern sich zu befreien, ist keine leichte Arbeit, sie geht nur stückweise vor sich und erfordert einen langen Kampf mit sich und anderen, über dem der größte Teil des Lebens verfließt. — Ist es nun da dem Verfasser übel zu nehmen, wenn er diese schwer errungenen Überzeugungen auch für andere fruchtbar zu machen wünschte? Dazu war aber diese Geschichte der Münchener Kunst der einfachste Weg, da sie den Leser gewissermaßen denselben Prozeß der Meinungsbildung mitmachen läßt, der das Leben ihres Verfassers seit sechzig Jahren ausgefüllt und das, was anfangs nur Instinkt oder Ahnung war, allmählich zu einer bestimmten Anschauung und festen Überzeugung ausgebildet hat. Vieles davon ist bereits jetzt ins allgemeine Bewußtsein übergegangen, anderes ist noch immer bestritten, denn herrschende Meinungen lassen sich nur sehr langsam und schwer beseitigen. Oder sie tauchen immer wieder aufs neue auf, wenn sie mit gewissen Neigungen und Schwächen der Nation, die sie hegt, im engsten Zusammenhang stehen.

Möge der Leser dieses Buches wenigstens die Überzeugung gewinnen, daß der, welcher es schrieb, jedenfalls ehrlich nach Wahrheit gerungen, als er eine der schönsten Blüten unsres nationalen Lebens zu schildern versuchte!

München, Ende 1887

Der Verfasser

Litterarische Quellen

Westenrieder, Jahrbuch bayr. Gesch. u. a. Schriften
Lipowsky, Künstlerlexikon
Destouches, Säkularbilder, u. a.
Maillinger, Bilder-Chronik, 3 Bde.
Seubert, Künstlerlexikon
Müller, Künstlerlexikon
Förster, Peter von Cornelius
Kunstvereins-Jahresberichte
v. Reber-Pecht, Geschichte der deutschen Kunst
Pecht, Die deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts
v. Reber, Katalog der Alten Pinakothek
v. Hüther, Katalog der Neuen Pinakothek
Graf Schack, Meine Galerie und Katalog derselben
Regnet, Künstler-Biographien
Riegel, Herm., Cornelius
Eggers, Leben Rauchs
Feuerbach, Ein Vermächtnis
Ludwig Richter, Lebenserinnerungen
Thäter, Julius, Lebenserinnerungen
Allgem. Zeitung, Jahrgang 1854—88
Kunstblatt, 1830—54
Lützows Zeitschrift für bild. Kunst, 1865—86
Holland, D., Moritz von Schwind
Verschied. handschriftl. Memoiren

Inhalt

Ein ausführliches Bilder-Verzeichnis sowie ein Personal-Register befinden sich am Schluß des Buches

Einleitung

Wenn die Landschaften, welche den heutigen Sitz des altbayerischen Stammes bilden, zu den frühesten Kunststätten in Deutschland gehören, so ist das keine bloße Zufälligkeit. Im Gegenteil hängt es sowohl mit ihrer geographischen Lage als mit der besonderen Begabung wie Neigung ihrer Bevölkerung auf das genaueste zusammen. Unmittelbar mit der nördlichen Abdachung der Alpen beginnend, den Eingang aller Gebirgspässe, die vom Lech bis Salzburg nach Italien führen, beherrschend, kam die oberbayerische Ebene fast am frühesten in Berührung mit dieser alten Heimat der Künste. Dank der Schutzwehr der Alpen war diese Berührung aber niemals so genau, daß nicht alles, was an Kunstformen von dorther kam, jene völlige Umbildung hätte erfahren können, welche ein ganz anderer Volkscharakter im Verein mit sehr verschiedenen klimatischen Bedingungen durchaus notwendig machte, wenn etwas wahrhaft Lebendiges und Organisches entstehen sollte. Diese Bedingungen sind glücklicherweise so gebieterisch, daß sie jedem Kunststil, der von anderen deutschen Stämmen bezogen, selbst erzeugt oder dem Auslande entlehnt ward, sofort immer wieder das eigentümliche Gepräge jener in der rauhen aber gesunden und nervenstärkenden Alpenluft entstandenen Volksart aufgedrückt haben. Weil diese altbayerische Art durchaus langsam und schwerlötig, tapfer und bieder, derb und sinnlich, aber auch heiter und phantasievoll ist, so prägte sie ihr wuchtiges, kerngesundes, jeder düsteren Schwärmerei oder sentimentalen Romantik abgeneigtes, aber tief gemütvolles, besonders zum körnigen Humor neigendes Wesen, alsbald auch all' ihren Erzeugnissen auf. Bildet doch bei dieser, an ihrer Eigenart mit seltener Beharrlichkeit festhaltenden, dem Neuen und Fremden wenig zugänglichen Bevölkerung die Treue und Anhänglichkeit neben der gesunden Lebenslust einen Hauptzug. Kein deutscher Stamm kann sich darum noch heute solch' starker Assimilationskraft rühmen, wie man sie an der aus der halben Welt zusammengeströmten Münchener Künstlerschaft am besten beobachten kann, wo die Neueingewanderten sich immer überraschend schnell den herrschenden Sitten anbequemen oder verschwinden. Selber in hohem Grade harmonisch und abgeschlossen, ist darum das starke Stilgefühl ein früh hervortretender, immer wiederkehrender Zug in der künstlerischen Produktion. Nüchtern und mager, dürftig und arm wird dieselbe kaum je, das ließen der außerordentliche Reichtum an Farben und Formen in der umgebenden Natur, wie das so plastische, fest ausgeprägte Volksleben nie aufkommen.

Durchaus mehr vom Gemüt und der Phantasie beherrscht als vom analysierenden Verstand, war der bayerische Stamm von jeher weit mehr für Kunst als für Wissenschaft begabt und ist es mit merkwürdiger Zähigkeit bis heute geblieben. Dadurch unterscheidet er sich gründlich von den benachbarten Franken und Alemannen, welche sonst die künstlerische Begabung mit ihm teilend, doch der Reflexion, der Arbeit des Verstandes und damit der Wissenschaft weit mehr zugeneigt sind. Bilden daher Münchener und Wiener den geraden Gegensatz zum Berliner und Rheinländer, so unterscheiden sie sich untereinander doch dadurch, daß sich der Altbayer bis auf den heutigen Tag rein erhalten hat, während das Völkergemisch an der blauen Donau bei dem Wiener einen sanguinischen, leichtlebigen Zug herausbildete, der dem schwerfälligeren aber auch nachhaltigeren und festeren Charakter des Altbayers durchaus widerspricht.

Ist es demnach einerseits der Reichtum der Natur an Farben und Formen, wie ihn das Gebirge darbietet und anderseits der so fest ausgeprägte Charakter der Bevölkerung, wie die Rauheit des Klimas, die nichts Schwächliches aufkommen läßt, so finden wir diese drei Faktoren denn auch bestimmend im ganzen Verlaufe der Münchener Kunstentwickelung, fort und fort geben sie dem dortigen Schaffen sein ganz besonderes, ebenso anziehendes als frisches und männliches, gesundes und echt nationales Gepräge. Wie Unsinniges und Willkürliches man ihr auch oft zumutete, die Münchener Kunst hat es immer wieder bald in ihr Eigentum verwandelt, ihm ihren unverlierbaren Charakter aufgedrückt. Finden wir ihn schon in der Art ausgesprochen, wie sie die romanischen und gotischen Formen ihrem durch die Natur vorgeschriebenen Backsteinbau anpaßte, so bricht er dann mit vollem Jubel und grenzenlosem Reichtum in ihrer glänzendsten Zeit, der ihr so durchaus sympathischen deutschen Renaissance heraus. Aber auch selbst der antikisierenden Richtung eines Klenze, dem romantischen Klassizismus eines Cornelius drückte sie sehr bald ihren Stempel auf, wie sie jetzt bei Wiederaufnahme der deutschen Renaissance, die recht eigentlich ihr Werk, ja der richtigste Ausdruck ihres eigensten Wesens ist, eine ganz ungeahnte Schöpferkraft entfaltete.

Wer es bei genauer Betrachtung des Entwickelungsganges dieser Münchener Kunst auch heute noch nicht begreift, daß die Formenbildung etwas mit dem Volks- und Stammescharakter aufs genaueste Zusammenhängendes ist, und daß daher jede begabte Nation ihre eigene Kunst erzeugen muß, wie sie ihre eigene Sprache, ihre eigenen Götter erzeugt hat, daß sie alle ihr von außen zukommenden Kunstelemente immer wieder ihrem eigensten Wesen entsprechend umbilden wird und soll, für den ist freilich jede Belehrung verloren.

Dies innerste Gesetz aller Kunstentwickelung bisher nur zu oft gründlich verkannt zu haben ist der Fehler der bisherigen Kunst-Geschichtschreibung und Ästhetik nicht weniger als der gewisser ihnen entsprungener Richtungen in der Kunst selber. Die Künstler wurden dazu verlockt, weil neben der Verzierungslust der Nachahmungstrieb eine der stärksten Grundlagen aller Kunst ist, und weil auch die Werke der bildenden Künste wie die der Musik eine ziemlich weitgehende Allgemeinverständlichkeit besitzen, die uns an der Farbensymphonie eines japanesischen Tongefäßes ebensoviel Vergnügen finden läßt, als an der eines persischen Teppichs oder an dem Formenzauber eines griechischen Tempels. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß wir diese Werke auch nur halb so gut verständen als die Nation und Zeit,

innerhalb deren sie entstanden sind. Noch viel weniger, daß wir das uns als Angehörigen einer bestimmten Nation eingepflanzte innere Gesetz des Formenbildungstriebes beliebig abzuändern vermöchten. Wir können das im Gegenteil nur auf die Gefahr hin, leblose und monotone Nachbeter zu werden, wie die Amsel, der man wohl ein Stückchen einlernen kann, die dasselbe aber dann beständig wiederholt und allen Reiz wie die Freiheit ihres eigentümlichen Gesanges darüber eingebüßt hat.

Ist Kunst im allgemeinen die Fähigkeit, den Dingen eine schöne Form zu geben, so ist gerade der Begriff der Schönheit etwas beständiger Wandlung unterworfenes, wie uns die Geschichte aller Zeiten zeigt, weil sie mit der nationalen und individuellen Empfindung aufs genaueste zusammenhängt. Wenn jede Nation und Zeit sich daher ihre eigene Kunst erzeugen, so gehorchen sie damit nur demselben Gesetz der Individualisierung, welches sich durch die ganze Natur zieht und die Bildung der neuen Arten allem nach durch räumliche Absonderung und Isolierung bewerkstelligt. Für die Entstehung der Kunststile läßt sich dies sogar sehr überzeugend und unwidersprechlich nachweisen, die Nationen gehorchen hier derselben Mischung von anscheinender Freiheit und innerer Notwendigkeit, die sich im Leben des Einzelnen so unwiderstehlich geltend macht, welcher der ganze und noch immer wachsende Reichtum der Natur entstammt. Ist ja doch die gesamte Kulturgeschichte nichts anderes als ein allmählicher Fortschritt zu immer größerer Ausbildung des Individuellen!

Da dieses ganze Buch von solcher Grundanschauung getragen ist und ihr auch, wie ich glaube, zum Belege dient, so erschien es umsomehr notwendig, sie hier gleich auszusprechen, als dieses zum Verständnis des Nachfolgenden absolut erforderlich ist und als diese Theorie den bisher allgemein geltenden vielfach widerspricht.

Ehe wir nun zur Schilderung des Einzelnen übergehen, sind wir genötigt es verständlich zu machen, weshalb diese künstlerisch so begabte altbayerische Bevölkerung, die nicht nur im sechzehnten, sondern auch noch im ganzen siebzehnten Jahrhundert sich im Besitze eines so hohen Grades von bis in alle Handwerke verbreiteter Kunstfertigkeit zeigt, zu Ende des achtzehnten so rasch von dieser Höhe der Kunstentwickelung herabsinken konnte, daß um die Wende des Jahrhunderts fast nichts von alledem mehr vorhanden war. Und doch hatte sie alle Gegenstände des gewöhnlichsten Gebrauches damit geadelt, hatte die reizendsten Kunst- und kunsthandwerklichen Erzeugnisse in solchen Massen hervorgebracht, daß ihre Reste heute noch alle Museen Europas füllen, hatte jedes Bauernhaus mit Schnitzereien und Bildern an der Außenseite, mit den köstlichsten Stübchen und Geräten aller Art im Innern verziert! Man hat das von Seite mancher, besonders protestantischer Schriftsteller, einfach der verdummenden Wirkung des Katholizismus oder den Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges in die Schuhe schieben wollen. Es ist das aber eine Ansicht, die keine nähere Prüfung aushält, da die schönsten Produktionen der deutschen Renaissance, deren Entstehung wie glänzende Blüte ja nichts anderes als der Ausdruck dieses Kunstbedürfnisses ist, in die Zeit fallen, wo in Bayern der Katholizismus schon eine vollkommen absolute Herrschaft wiedererlangt hatte. Ebenso ist selbst während des dreißigjährigen Krieges, ganz besonders aber nach demselben, noch sehr Vieles und Vortreffliches geschaffen worden. Ja man kann sagen, daß alles, was

1*

sich von Kunst noch im achtzehnten Jahrhundert erhielt, zum größeren Teil mit der Kirche oder doch den geistlichen Hofhaltungen in der engsten Verbindung stand. — Zeuge davon sind die unzähligen Abteien und Kirchen, welche die sogar in ganz ungewöhnlichem Grade baulustige Zeit gerade in Bayern zu Dutzenden errichtete, und die uns alle einen so hohen Grad technischer Fertigkeit zeigen, daß das neunzehnte Säkulum die ganze erste Hälfte und mehr verbrauchte, bis es sie nur annähernd wieder erlangte. Im Gegenteil hat die heute noch in Bayern herrschende tiefe Anhänglichkeit an die katholische Kirche ihren Hauptgrund wohl darin, daß sie durch ihre Bauten wie ihren Kultus lange Zeit dem Bürger und Bauer ganz allein noch die Vermittlerin des Kunstgenusses, jeder durch ihn herbeigeführten Erhebung der Seele war, daß sie ihm also allein noch eine ideale Welt erschloß. Wir sehen diese Anhänglichkeit rasch abnehmen, sobald das Volk überall, nicht nur in der Kirche, sein Dasein durch die Kunst veredelt findet, sobald ihm Museen und Sammlungen, öffentliche Gebäude aller Art durch ihre edlen Formen dies Bedürfnis zu befriedigen anfangen, wie dies jetzt der Fall ist.

Der Verfall der katholischen wie der protestantischen Staaten Deutschlands lag vielmehr in der unseligen Einwirkung Ludwigs XIV. und des von ihm eingeführten Absolutismus auf die größeren Höfe wie die dreihundert kleinen Dynasten, welche wie die Würmer den Leichnam des deutschen Reiches zernagten. Mit der allgemeinen Einführung der französischen Sprache und Sitte an diesen Höfen und bei der Aristokratie jeder Art war auch der deutschen Kunst der Lebensnerv nicht weniger abgeschnitten, als jeder selbständigen Bildung überhaupt. Denn durch sie von seinen höheren und leitenden aber entnationalisierten Klassen vollständig getrennt, mußte der Bürger- und Bauerstand in immer größere Roheit und Dumpfheit versinken, mußte sich auch bei ihm jenes unselige Vorurteil festsetzen, daß alles Fremde, besonders das Französische, besser und feiner sei, ein Vorurteil, das uns selbst heute, wo es doch schon in seinen Grundfesten erschüttert ist, immer noch die größten sittlichen und nationalökonomischen Nachteile zufügt. Denn nun entstand jene ungeheure Kluft zwischen den Gebildeten und der großen Masse, welche bis jetzt noch nicht vollständig zu überbrücken gelungen ist, nachdem man unserem Volke in unerhörter Weise seine ganze ideale Welt gestohlen hatte. Gab es doch weder ein Vaterland, für das es sich hätte begeistern können, noch eine Wissenschaft, die kaum existierte oder lateinisch sprach, keine Dichtkunst, der ja die gebildete Sprache fehlte, kurz es trat für die von ihren natürlichen Führern und Bildnern völlig verratene und getrennte Masse des Volkes mit Notwendigkeit jener Zustand unglaublicher Verrohung ein, den wir in Bayern allerdings auf die Spitze getrieben sahen, und bei dem dann blos noch die Kirche, die selbst unter diesem Zustande litt, den Inbegriff alles dessen bildete, was etwa noch das Gemüt, die Phantasie und den Schönheitssinn beschäftigen konnte. Denn die mit Voltairescher Philosophie getränkten höheren Klassen hatten gerade aus dieser die Lehre entnommen, daß das Volk eine stupide Masse sei, die man nur auszubeuten, um die man sich aber nicht weiter zu bekümmern brauche. —

Die politische Fremdherrschaft Napoleons war nur die ganz natürliche Folge und notwendige Konsequenz der geistigen, welche die französische Kultur schon seit einem Jahrhundert bei uns errungen hatte, denn jeder politischen Unterjochung geht eine geistige voraus. Nie hat daher ein Volk furchtbarer den Mangel an Selbstachtung,

Patriotismus und Nationalgeist bei seinen Führern büßen müssen, als das deutsche, das Luther doch noch eben vom römischen Joche befreit und dem er eine gebildete Sprache geschenkt hatte. Die mit Winckelman beginnende Schwärmerei für den Hellenismus vollendete dann noch die Trennung der „Gebildeten" von der Masse und thut es leider noch. Wer aber ein Volk solchergestalt um das Bewußtsein seiner Menschenwürde und Gleichberechtigung mit allen anderen Völkern bringt, der begeht den schlimmsten aller Morde an ihm! Die ununterbrochene Arbeit eines vollen Jahrhunderts hat nicht genügt, um die Spuren dieser trostlosen moralischen Verwahrlosung unseres Volksgeistes auszutilgen, eine Arbeit, an welche die Edelsten unserer Nation doch seither alle ihre Kräfte gesetzt, die den Lebensinhalt eines Lessing, Schiller und Goethe, wie den eines Königs Ludwig und eines Cornelius, eines Kant, Stein und Scharnhorst, wie jetzt eines Bismarck ausmacht.

Die ersten Spuren dieses Ringens nach Selbständigkeit bis zu seinem vollständigen Siege in den bildenden Künsten zu verfolgen, ist aber die Geschichte keiner einzelnen Kunststätte so geeignet als diejenige Münchens, wo der Verfall am tiefsten und das Wiedererstehen am glänzendsten war.

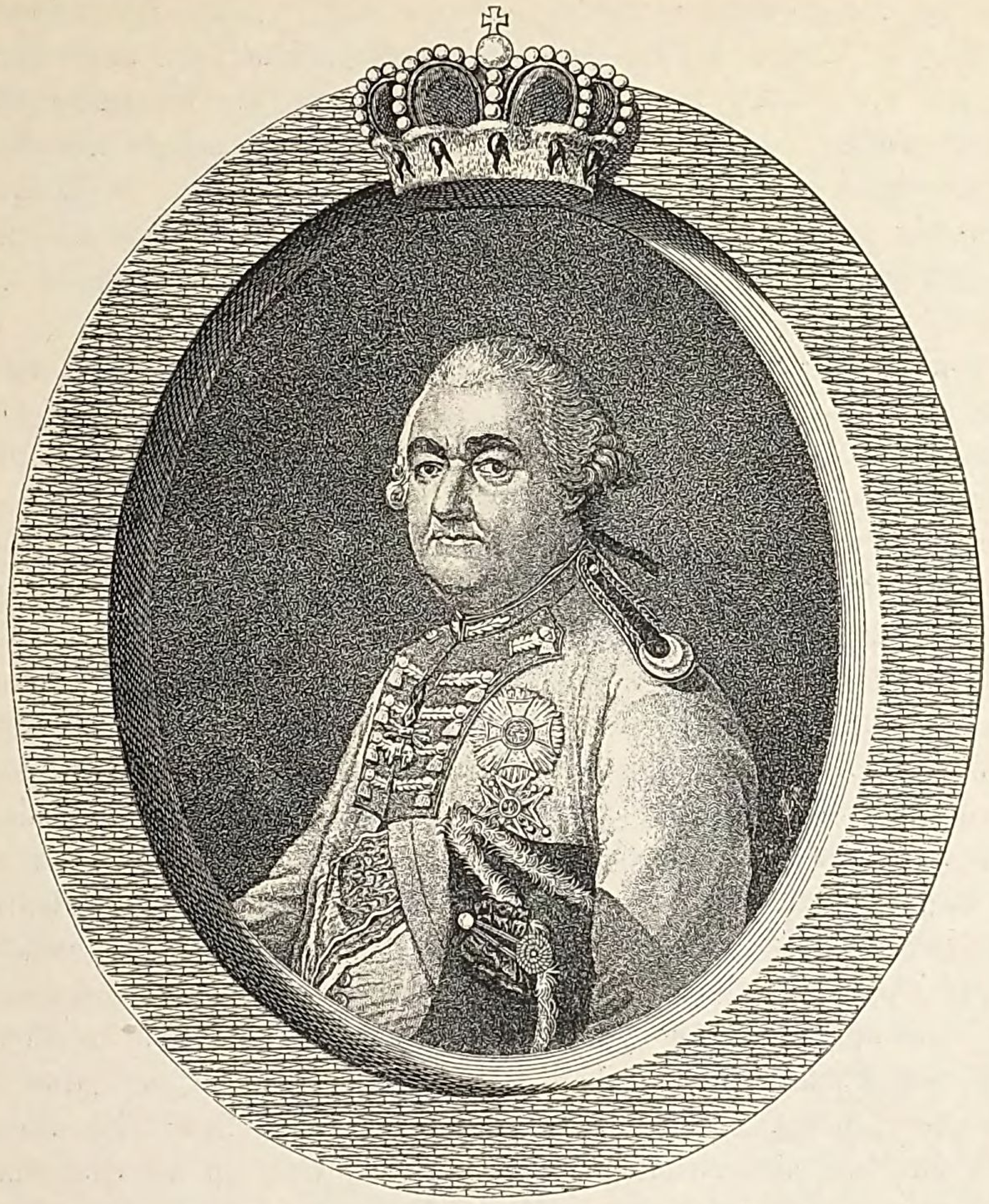
Denn inmitten der allgemein deutschen Kunstbestrebungen behauptet die Münchener Schule seit dem Anfang unseres Jahrhunderts eine so hervorragende und maßgebende Stellung, daß dies allein schon dazu auffordern mußte, endlich ihre Geschichte zu schreiben. Verdankte sie ihr erstes Aufblühen großenteils der traditionellen Kunstliebe der bayerischen Fürsten, so vorab der im heutigen Deutschland geradezu beispiellosen Förderung des Königs Ludwig I., so kamen doch sehr bald noch viele andere Ursachen dazu, um gerade München einen so ausgezeichneten Platz in der deutschen Kunst zu verschaffen. Vor allem, wie gezeigt worden, der Charakter des altbayerischen Volksstammes selber, der im Verein mit der Kunstliebe des Herrscherhauses, München schon vor drei Jahrhunderten neben Nürnberg und Augsburg zu einem Hauptsitze süddeutscher Kunst gemacht hatte. Ohne Zweifel war auch die katholische Religion wenigstens im Anfang des hier geschilderten Zeitraumes der Erzeugung naturwüchsigen Kunstlebens günstiger, als der in Norddeutschland herrschende Protestantismus, obwohl sie den Nachteil beständigen Hinblickens auf Italien, ja des fortwährenden Bezuges italienischer Baumeister, Bildhauer, Maler und Handwerker aller Art mit sich brachte, also, mindestens das ganze achtzehnte Jahrhundert, der Entstehung einer wahrhaft volkstümlichen und nationalen Kunst schon dadurch entschieden im Wege stand. — Als diese endlich bei der Bildung des neuen Königreiches Bayern als Frucht des wiederkehrenden Selbstgefühls langsam aus den Ruinen, welche der Zopf zurückgelassen, hervorwuchs, offenbarte sie zuerst noch wenig spezifisch bayerische Eigentümlichkeit, da ihre Träger fast alle eingewandert waren, und nur allmählich machten sich die Einwirkungen, die wir im Eingang geschildert, immer stärker geltend. Dieser Doppelcharakter einer aus ganz Deutschland zusammengeströmten Künstlerschaft und der ihr regelmäßig gewisse Züge mit stiller aber unwiderstehlicher Gewalt aufdrückenden lokalen Einflüsse ist der Schule denn durchaus geblieben. Beides geschah mit innerer Notwendigkeit und hat sich darum von den ersten schüchternen Anfängen an, bis auf den heutigen Tag erhalten. War es doch die unmittelbare Nähe des Gebirges und Italiens, welche nach der Herstellung des Friedens 1815 alsbald die Künstler in Scharen aus allen Teilen Deutschlands nach München lockte und der Schule immer wieder jenen allgemein deutschen Charakter

erhielt, der ihr gleich bei ihrer Entstehung durch die Übersiedelung pfälzischer, dann der Düsseldorfer Professoren, endlich durch die des Cornelius und seiner Schule aufgedrückt worden war. — Er ist es auch, der sie von allen anderen Kunstschulen so wesentlich unterscheidet, die alle mehr provinziellen Charakter tragen. Er hat sich aber im Laufe der acht Jahrzehnte, die wir hier zu schildern haben, nicht nur nicht geschwächt, sondern fortwährend verstärkt, je unabhängiger von persönlichen Einflüssen die Schule ward, je inniger ihr Zusammenhang mit dem gesamten nationalen Leben sich gestaltete. Dieses mächtige, ja völlig unwiderstehliche Wachstum der Münchener Kunst, ihre allmähliche Umwandlung aus einer durchaus von der Fürstengunst hervorgerufenen und also auch von ihr abhängigen Thätigkeit zu einer ganz naturwüchsigen, in hohem Grade volkstümlichen und spezifisch nationalen, welche eben dieser festen Grundlage halber eine so ganz ungeahnte Bedeutung gewonnen hat, daß ihr nur Paris und Rom ebenbürtig gegenüberstehen, ist sicherlich eine der bedeutendsten Thatsachen in unserer deutschen Kulturgeschichte. Der Verfasser dieses Buches glaubt einiges Recht zu dem Versuche der Schilderung dieser Entwickelung schon darum mitzubringen, weil er den weitaus größten und bedeutsamsten Teil dieses Zeitraumes als Augenzeuge und thätig Mitwirkender, im beständigen Umgange mit den Hauptträgern dieser Kunst erst als ihr Mitstrebender, dann dreißig Jahre lang als publizistischer Vertreter der volkstümlichen und nationalen Richtung der Schule mitgemacht hat, die jetzt, zugleich mit der Wiedererstehung des deutschen Reiches und begünstigt von dem ungeheueren Aufschwung der Nation erst vollständig zur Herrschaft gekommen ist.

Wenn der Verlauf dieser Erzählung wohl für jeden darthun wird, daß die heutige Münchener Kunst ihre Selbständigkeit und ihr gesundes naturwüchsiges Wesen wie ihre kolossale Ausdehnung auf allen Gebieten lediglich dem allmählich wachsenden Maße ihres Anpassungsvermögens an den Geist, die Empfindungsweise und die tiefste Eigentümlichkeit einerseits des deutschen Volkes im allgemeinen, dann des bayerischen Stammes insbesondere verdankt, so wären damit auch die Folgerungen für die Zukunft gegeben. Die Münchener Schule wird fortblühen, so lange sie sich ihre spezifisch deutsche Eigenart rein erhält, sie wird vergehen und anderen Platz machen, wenn sie ihr untreu wird. Man dürfte im Verlaufe dieser Darstellung auch nicht minder sehen, daß keine einzelne Richtung diesen nationalen Geist gepachtet hatte, ja gerade die romantisch-klassizistische der Cornelianischen Schule am allerwenigsten, wie sie ja überhaupt nur eine einzelne, wenn auch glänzende Episode in diesem langen Entwickelungsgange war, neben der fortwährend realistische und naturalistische Richtungen herliefen, die sich ihr in Bezug auf Gesundheit und Volkstümlichkeit sogar bald überlegen erwiesen. — Denn die Freude am Schönen, an der Verzierung und damit der Trieb zur Kunst sind den Menschen eingeboren, er hat mit der Religion nicht mehr zu thun, als mit dem Heroenkultus und der Versinnlichung unserer Ideale überhaupt. Die Quelle der Kunstformen ist und bleibt aber immer die Natur, selbst die Baukunst ist nur eine stilisierte Natur, borgt alle ihre Formen von derselben. — Eben deshalb, weil sie nicht weniger als der unserer Ideale ein Spiegel des Lebens sein soll, das sich ja in jedem Lande, unter jedem Volke wieder ganz verschieden gestaltet, kann auch jede gesunde Kunst nur einen spezifisch nationalen Charakter haben und verliert mit demselben sofort die Lebenskraft, wie die Geschichte aller Zeiten zeigt.

Wenn nun die Münchener Kunst dieses nationale Element mit größerer Kraft und Entschiedenheit entwickelte, als irgend eine andere Kunstschule in Deutschland, so wirkten dazu sehr verschiedene Bedingungen zusammen. Zunächst ihr Ursprung aus einer berechtigten Reaktion gegen die Fremdherrschaft, sowohl gegen die politische als gegen die noch viel gefährlichere in den Sitten, in welchem Befreiungskampf König Ludwig und Cornelius gleich sehr die Führer waren. Diese nationale Reaktion blieb denn auch das Lebensprinzip der Schule für alle Zeit. Nicht minder war es dann ein außerordentlich günstiger Zufall, daß von den vier Königen, unter welchen das Aufblühen der Schule stattfand, wenigstens die drei Letzten dieselbe warme, ja fast leidenschaftliche Begeisterung für die Kunst teilten. War sie ihnen unzweifelhafte Herzenssache, so begriffen sie auch früher, als die übrigen deutschen Fürsten, daß ihre Kunstpflege mehr als alles andere geeignet sei, ihre Macht wie die Bedeutung Bayerns in Deutschland ganz gewaltig zu erhöhen. Seit den Medicäern hat das niemals mehr ein Fürstengeschlecht in solchem Maße verstanden wie die Wittelsbacher. — München verdankt es dieser richtigen Einsicht, daß es sich heute ganz unzweifelhaft zur zweiten Stadt Deutschlands aufgeschwungen hat, obwohl es am Anfang des Jahrhunderts kaum die fünfte oder sechste war, ja daß es von fremden Nationen sogar noch erheblich mehr besucht wird, als selbst Berlin.

Die Kunst hat also die Pflege, welche Herrscher und Volk in Bayern mit ebensoviel Regenten-Weisheit wie uneigennütziger Liebe ihr angedeihen ließen, mit reichem Danke erwidert. Ja sie hat all' ihre Segnungen über Beide ausgestreut, dem einen mit unsterblichem Ruhm, dem andern mit einem hundertfach verschönerten und veredelten Dasein gelohnt. Sie hat dieselben aber auch erst wieder aufs innigste mit dem ihnen so lang entfremdeten deutschen Gesamtvaterlande verbunden, das ihnen für ihre Hervorrufung einer wahrhaft nationalen Kunst unvergänglichen Dank schuldet und täglich durch die Tausende abträgt, welche nach München als einem nationalen Heiligtum wallfahrten, wie einst die Griechen nach Athen. — Wer könnte die Stellung Bayerns zu Anfang des Jahrhunderts, mit der ruhmvollen, die es heute in Deutschland einnimmt, vergleichen ohne zu sehen, daß es fast allein die Kunst war, welche dieses Wunder gewirkt, die Herzen im Nord und Süd des Vaterlandes zuerst wieder unauflöslich verknüpft hat und es noch täglich thut.



Carl Theodor Kurfürst von Bayern. Nach einem Stich von E. Verhelst

Carl Theodor 1777—1799

Das scheidende achtzehnte Jahrhundert sah auch noch den vollständigen Bankerott seiner herrschenden Weltanschauung. Entsprechend dem durch Ludwig XIV. fast überall siegreich gewordenen fürstlichen Absolutismus, unterscheidet sich dieselbe von der aller früheren Zeiten besonders dadurch, daß die Kunst, die sich bisher in jeder Nation durchaus eigenartig entwickelt, in ihren Werken überall das Leben oder die Ideale des besonderen Volkstums, in dem sie entstand, widergespiegelt hatte, nach und nach diesen nationalen Charakter aufgibt und vollständig kosmopolitisch wird. Darin gleichen sich der im Anfang des Jahrhunderts herrschende Barockstil, das Rokoko und der Zopf, wie die den Schluß machende antikisierende Periode durchaus, wie verschieden sie auch sonst unter sich seien, daß sie nicht nur alle miteinander jedes nationalen Zuges entbehren, keinerlei Anpassungsvermögen an die besonderen lokalen Verhältnisse mehr entwickeln, sondern auch alle Individualisierung überhaupt aufgeben. Sogar die Subjektivität der Künstler selber tritt mehr zurück

als je vorher, um überall derselben manirierten und durchaus konventionellen Anschauung Platz zu machen, die ein eigentliches Naturstudium kaum mehr kennt. Der Despotismus, der überall herrscht auf dem Kontinent, der die Völker blos mehr als Herden betrachtet, die man nach Belieben teilt, verkauft, vererbt wie ein Privateigentum, der ihnen zumutet, sogar das Tiefste und Innerlichste, die Religion, nach dem Bekenntnis der Fürsten zu formen, er konnte natürlich auch kein Recht der Individualität gelten lassen, das l'Etat c'est moi, malt sich in der ganzen Kunst des Jahrhunderts.

Denn der durch Mengs vertretene Zopf wie die durch Carstens und David eingeführte antikisierende Richtung unterscheiden sich in Bezug auf Individualisierung und Anpassungsvermögen, wie gesagt, durchaus nicht vom Rokoko und Barockstil, waren ebensowenig von einer neuen Naturanschauung abgeleitet. Hatte doch bei ihnen nur die Begeisterung für die Antike und Raffael die für Michelangelo und Correggio oder Rubens ersetzt. — Dagegen zeigen sie wenigstens einen Fortschritt darin, daß sie doch einen idealen Gehalt haben, eine Religion, um es so auszudrücken, welche der Periode vor ihnen vollständig abgeht, die selbst dem Christentum ebenso innerlich gleichgültig gegenüber steht als dem Recht der Nationen und der Individualität überhaupt. — Wenn daher die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, deren Entwickelung in München wir hier zu schildern haben, so vollständig mit der des achtzehnten bricht, daß sie sich selbst nicht einmal mehr deren technische Traditionen aneignen mag, so erklärt sich das am besten durch die vollständige Inhaltslosigkeit und Hohlheit der letzteren, die ja so weit gehen, daß man in ihrem aufgebauschten Wesen kaum irgend eine Spur von natürlicher Empfindung mehr wahrnimmt. Es war eben nach und nach alles hohl und leer geworden, und selbst die Mengs'schen Nachfolger, wie Knoller, fielen alsbald wieder in diesen öden Zopf zurück. — Wie kann man aber von dem etwas lernen, der nichts zu sagen hat? Da war also die romantische Richtung unvermeidlich, die ja nichts anderes ist als eine Rückkehr zu dem Quell aller echten Kunst, einer größeren Vertiefung des Gemüts. Noch selbstverständlicher war das gleichzeitige Auftreten der naturalistischen Schule, da die in leeren Formalismus und geistlose Nachahmung früherer Kunstrichtungen ausgeartete Kunst allein in einem erneuten Naturstudium und einer entschiedeneren Geltendmachung der nationalen und persönlichen Individualität ihre Gesundheit wieder erlangen konnte. Aber die Wirkung des achtzehnten Jahrhunderts und seiner von der aller Natur widersprechenden Gleichheitstheorie besessenen Tochter, der Revolution, erstreckt sich noch weit in die erste Hälfte des neunzehnten hinein. Ja der Klassizismus feierte zunächst im Bunde mit der napoleonischen Weltherrschaft, der affektierten Vergötterung des Römertums, in der sich die siegende französische Revolution gefiel, selbst in Deutschland noch Triumphe. Dennoch wird der Einfluß der Romantik wie des Naturalismus alsbald auch in der Kunst sichtbar. Zunächst äußerten sich beide in der Litteratur, wo Goethe und Lessing zwar theoretisch für das Griechentum schwärmten, praktisch aber zuerst jene individualisierende und nationale Dichtkunst schufen, welche der bildenden erst den Weg bahnte. — Während aber angeregt durch Sternbalds Wanderungen und Wakenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders die deutschen Romantiker unter den Malern zwar von der Antike nichts wissen wollten, dafür aber die Altdeutschen und Altitaliener nachahmten, im Grunde also blos den Herrn wechselten, so fingen die Naturalisten die Sache jedenfalls weit

richtiger an, indem sie ohne irgend eine litterarische Einwirkung, zerstreut wie sie es in ganz Deutschland waren, instinktmäßig auf die Natur zurückgriffen, sie zur einzigen Lehrmeisterin machten. Geschah dies ziemlich gleichzeitig in Berlin und Wien, so doch bald mit dem meisten Nachdruck in München, wie wir nunmehr sehen werden. — Zuvor müssen wir aber erst den Boden kennen lernen, auf welchem diese neuen Keime aufsproßten.

Es ist sehr schwer in der heutigen blühenden und glänzenden, von mehr als einer Viertelmillion Menschen bevölkerten bayerischen Residenzstadt sich eine Vorstellung von dem Zustande trostloser Verkommenheit zu machen, in welchem sich dieselbe die letzten Jahrzehnte vor dem Regierungsantritt des Königs Max Joseph befand. Zählte doch München damals blos etwa vierzigtausend, lediglich vom Hofe, dem ziemlich zahlreichen, aber weder durch Intelligenz noch Reichtum hervorragenden Adel und der reichen Klerisei lebende Einwohner. Ohne Handel, ohne Industrie irgend einer Art waren dieselben durch die fortwährenden Kriege so tief in ihrem einstigen Wohlstande herabgekommen, daß ein Lobpreiser jener Zeit es schon als ein Zeichen des Luxus ihrer besseren Klassen anführt, daß die Mehrzahl derselben sich sogar der Regenschirme bediene. Dafür besaß es gegen tausend Priester, Mönche und Religiosinnen, es kam also auf 40 Laien ein Geistlicher, eine Armee, die weit kostspieliger war als die heutige und das Land entnervte, statt es zu beschützen. Dennoch war die Garnison so stark wie die heutige, wenigstens auf dem Papier. In ihrer zweihundertjährigen unbeschränkten Dauer hatte die Herrschaft der Klerisei über die Schulen die Bildungshöhe der Bevölkerung auf einen geradezu unglaublichen Grad herab gebracht. So gab es damals (1784) nur ein Gymnasium mit 550 Schülern, heute drei mit 2500. Von 12,500 Kindern besuchten nur 1500 die erbärmlichen Elementarschulen, heute 25,000. Protestanten wurden als Bürger nicht geduldet, die Jüdinnen durften ihre Niederkunft nicht in der Stadt halten. Buchdruckereien gab es vier, die Gemeindeeinnahmen beliefen sich auf 116,000 Gulden, heute auf 9 Millionen Mark. — Dafür besaß die Stadt ein italienisches und ein deutsches Opernhaus, sowie ein deutsches Schauspiel, wo denn die italienische Oper 24,000 Gulden, das Ballet 15,000 Gulden, das Orchester 32,000 Gulden, das deutsche Theater 9000 Gulden Zuschuß des Hofes erhielten. So blieb denn München weit zurück im Vergleich zu den Städten des protestantischen Norddeutschlands sowohl, als nicht minder zu denen der südwestdeutschen Staaten. Aber auch Wien war unter Joseph II. Bayern weit voraus an litterarischer Thätigkeit und Bildung jeder Art. Die wohlmeinenden Anstrengungen des Kurfürsten Max Joseph III. konnten schon darum keine große Änderung hervorbringen, weil die ganz französische Bildung des Hofes und Adels jede Wirkung auf das Volk abschnitt. Man ließ sich nicht nur Tanzkünstler und Haarkräusler, sondern auch Architekten, Bildhauer und Maler aus Frankreich oder Italien kommen.

In dies gutmütig sinnliche, ein wenig bigotte, unendlich anspruchslose und schlichte aber auch arme München mit seiner urwüchsigen Roheit der Sitten, war von dem schönen Mannheim und der für jene Zeit gebildeten und aufgeklärten Pfalz her, der Kurfürst Carl Theodor schon sehr ungern übergesiedelt. Wollte er doch gleich zu Anfang seiner Regierung dies ihm so wenig sympathische Land gegen Belgien vertauschen. Während er in Mannheim durch seine Kunstliebe geglänzt hatte, geriet er in München bald, wohl aus Furcht vor den aus Frankreich herdrohen-

den Gefahren, ganz in die Hände der Jesuiten, und sein sehr prunkender Hofstaat mit dem gewöhnlichen Gefolge von Maitressen, schmarotzendem Adel und serviler, bestechlicher Beamtenschaft würde Altbayern zu Grunde gerichtet haben, auch wenn nicht von 1792 an die ewigen Truppendurchmärsche und die furchtbaren Folgen des Einfalls der französischen Republikaner 1796 und 1799 das Land vollends ruiniert hätten. Wenn noch in den siebziger und achtziger Jahren, ganz besonders aber noch früher eine achtungswerte künstlerische und ganz besonders bauliche Thätigkeit in München geherrscht hatte, so geschah von 1792 an absolut gar nichts mehr und



Die Himmelfahrt Mariä. Von Martin Knoller
Deckengemälde im Bürgersaale zu München (Fragment)

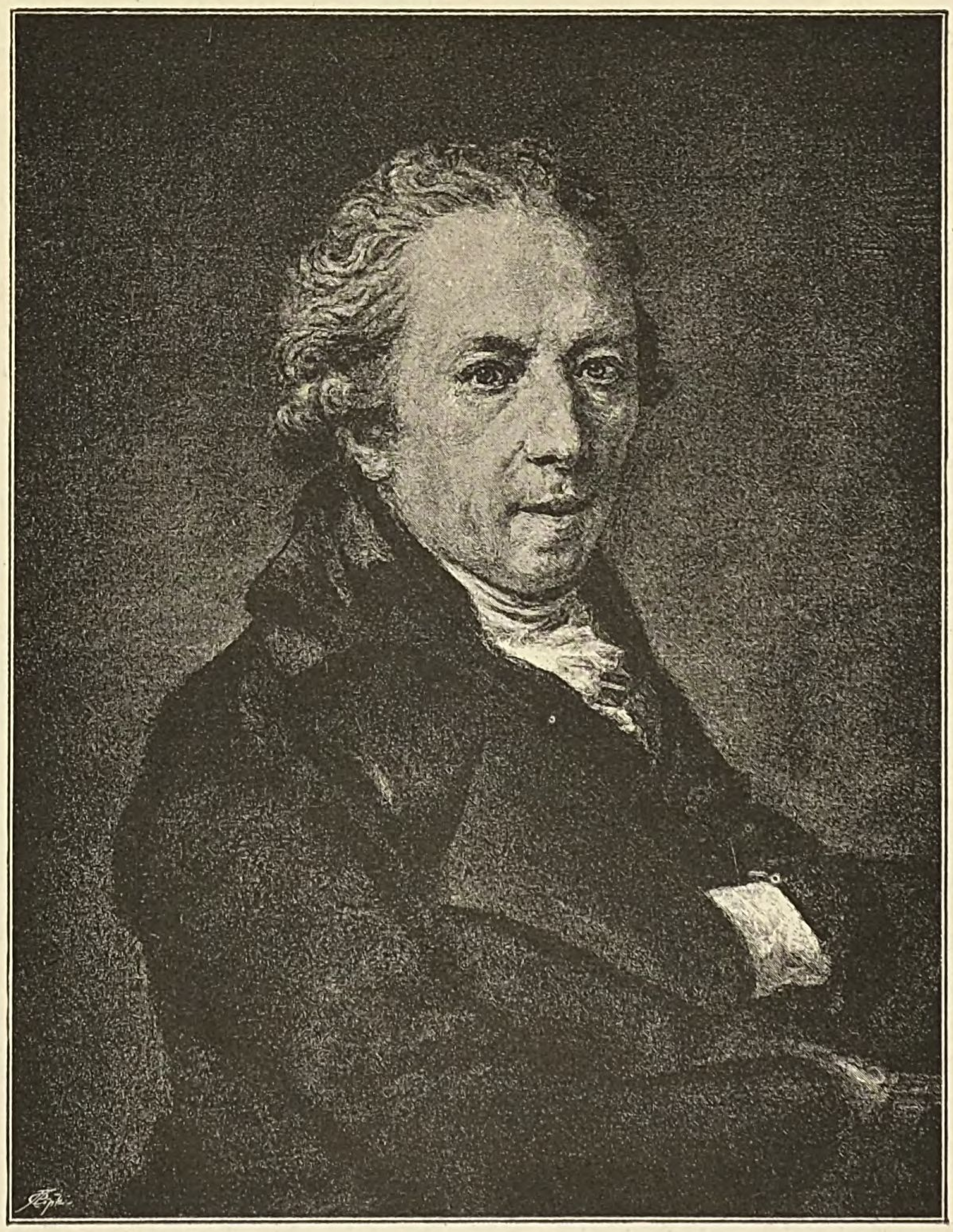
der Herr Hofbildhauer Roman Boos, dem man die reiche plastische Verzierung an der Fassade der 1662 von Barella begonnenen, ein Jahrhundert später von Cuvillier vollendeten Theatinerkirche, sowie die acht Gruppen mit den Thaten des Herkules in den Arkaden des Hofgartens neben vielem sonstigen verdankt, hatte nunmehr kaum anderes zu thun als die Büsten hoher Herrschaften zu machen. Noch im Jahre 1772 hatte dagegen der dem antikisierenden Zopf noch mehr als der Mengs'schen Schule angehörige Knoller den von Visardi erbauten sogenannten Bürgersaal in München mit einem riesigen, die Himmelfahrt Mariä darstellenden Deckenbilde und vorher die Klosterkirche in Ettal mit Fresken verziert, die seine noch heute kaum wieder erreichte technische Geschicklichkeit im glänzendsten Lichte erscheinen lassen. Allerdings vermag man seiner aller inneren Wärme entbehrenden, kalten, eklektischen, jedes nationalen Zuges baren Malerei trotz ihrer virtuosen Technik nur eine sehr

geringe Teilnahme entgegenzubringen, da sie gar nichts Eigenartiges hat. Auf dem ganzen mit Figuren übersäten Raum ist keine einzige individuelle Gestalt, es sind lauter kolorierte Gipsfiguren von fünfzehn Kopflängen, die sich sehr aufgeregt gebaren, ohne doch eigentliches Leben zu besitzen. Knoller ist eben doch immer noch weit entfernt von dem an den besten klassischen Meistern, vorab an Rafael gebildeten Farbensinne, der den Fresken seines Lehrers Mengs einen so hohen Wert gibt. Sein Kolorit ist kühl und rosig, wenn auch harmonisch und gefällt sich in einer ungeheueren Vertiefung des Raumes, während ihn die klassischen Koloristen heranzurücken lieben. Überdies bricht er den Lokalton durch das Licht immer so stark, daß dadurch alles eine widerwärtige Monotonie erhält. Noch viel schlimmer ist es aber mit der Erfindung seiner Figuren bestellt, wo er nirgends über ein konventionelles höfisches Pathos hinauskommt, nie einen Zug zeigt, den er der Natur abgestohlen haben könnte, aus dem uns eine echte Empfindung erwärmend entgegenträte. Hier ist ihm Mengs weit überlegen, dessen „Nacht" oder anderen Bildern es sicherlich nicht an Naturbeobachtung fehlt, wenn man auch nie weiß, wo seine Menschen hingehören, ob nach Deutschland, Rom oder Spanien. Gerade das ist und bleibt der Fluch dieser kosmopolitisch-akademischen Kunst, von dem doch sicherlich bei ihrem Vorbild Raffael nicht die leiseste Spur zu entdecken ist, so wenig als bei Michelangelo, dessen Propheten und Sybillen wie die Raffaels alle in Rom auf der Straße aufgelesen sind oder gar bei Leonardo, der in seinem Abendmahl die lombardische Rasse wahrhaft verherrlicht. Dennoch hat diese Mengs'sche Schule die ganze deutsche Historienmalerei bis in das erste Viertel unseres Jahrhunderts fast unumschränkt beherrscht, da ihr die Caucig, Unterberger und Füger in Wien, Hartmann und Mathäi in Dresden, J. P. Langer in Düsseldorf, Guibal und Hetsch in Stuttgart, Nahl in Kassel u. s. f. überall die Herrschaft verschafften, die dann durch ihre Verwandtschaft mit der Davidschen Richtung noch weiter konserviert ward.

Die eigentliche Zopfmalerei war in München vorzugsweise durch die Gebrüder Asam repräsentiert worden, deren letzter Nachkomme Erasmus 1795 starb. Ihr gehörte auch Joh. Kaspar Zick, dessen in München geborener Sohn Januarius dann bei Mengs gebildet ward und mit Knoller an Leere wetteifert. — Ein großer Fortschritt gegen die Verlogenheit der spezifischen Zopfmaler war diese Mengs'sche Schule immerhin, wenn sie es auch niemals irgendwo zu wahrhafter Volkstümlichkeit und Naturwüchsigkeit bringen konnte, was doch die erste Bedingung einer gesunden Kunst wie Poesie bleibt.

Ist nun gerade ihr totaler Mangel die verhängnisvollste Eigenschaft der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, von der nur die Schilderung des höfischen Lebens bei den Franzosen durch Watteau u. a., dann die des spanischen Volks durch Goya, des englischen durch Hogarth und Reynolds, endlich die eigenartig reizenden venetianischen Prospekte Canales und Canalettos eine Ausnahme machen, so fand in Deutschland Watteaus Beispiel bei Chodowiecki in Berlin eine Nachfolge, die den mehr bürgerlichen Charakter der dortigen Gesellschaft mit auffallendem Glück schilderte. Den Bestrebungen des letzteren verwandt, hatte sich auch einiges in München erhalten, so bei dem beliebten Porträtmaler Joh. Georg Edlinger, (geb. 1741, † 1819). — Aus Graz gebürtig, war er schon früh nach München gekommen, wo er, sich an die Niederländer, vorab Rembrandt, anlehnend, eine große Menge Bildnisse malte, welche trotz ihrer schlottrigen Zeichnung und Modellierung durch

ihre naive, ein wenig philisterhafte Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit uns ein viel deutlicheres Bild jener Zeit und ihrer Menschen geben, als sämtliche akademische Historienmaler der Mengs'schen Schule mit ihren kolorierten Gipsfiguren. Dadurch wie durch sein entschiedenes koloristisches Talent ist Edlinger gleich seinem ganz verwandten Kollegen Graff in Dresden heute wieder zu einem sehr gerechtfertigten An-



Selbstporträt. Von Joh. Georg Edlinger

sehen gekommen, von dem sich dieser biedere Malermeister in seiner echt bayerischen, schlichten Anspruchslosigkeit wohl kaum etwas träumen ließ. Welcher Kontrast existiert aber zwischen diesem im zweiten Stock eines kleinen Hauses in der Herzogspitalgasse wohnenden und mit seiner Marianne, einer zur Ehefrau erhobenen, sehr handfest aussehenden Köchin, die als Atelier benutzte Stube teilenden Meister und unseren heutigen, alle Pracht der Welt in ihren Sälen versammelnden Artisten! Da bereitete dann die Marianne das Sauerkraut auf dem Kochofen, während der offenbar viel

nach Spitzwegs Erzählung

feinere Gatte den Herrn Grafen Törring sitzen ließ und sie dann von Zeit zu Zeit zitierte, um ihr Urteil darüber zu vernehmen, „ob die Nasen vom Herrn Grafen noch immer zu dick sei" . . . . Wenn die bürgerliche Einfachheit dieser Sitten uns oft durch ihre tiefe Gemütlichkeit gewinnt, so bildet sie zugleich den entschiedensten Gegensatz zu den Gewohnheiten des Mengs, der einen ganzen Palast in Rom be-

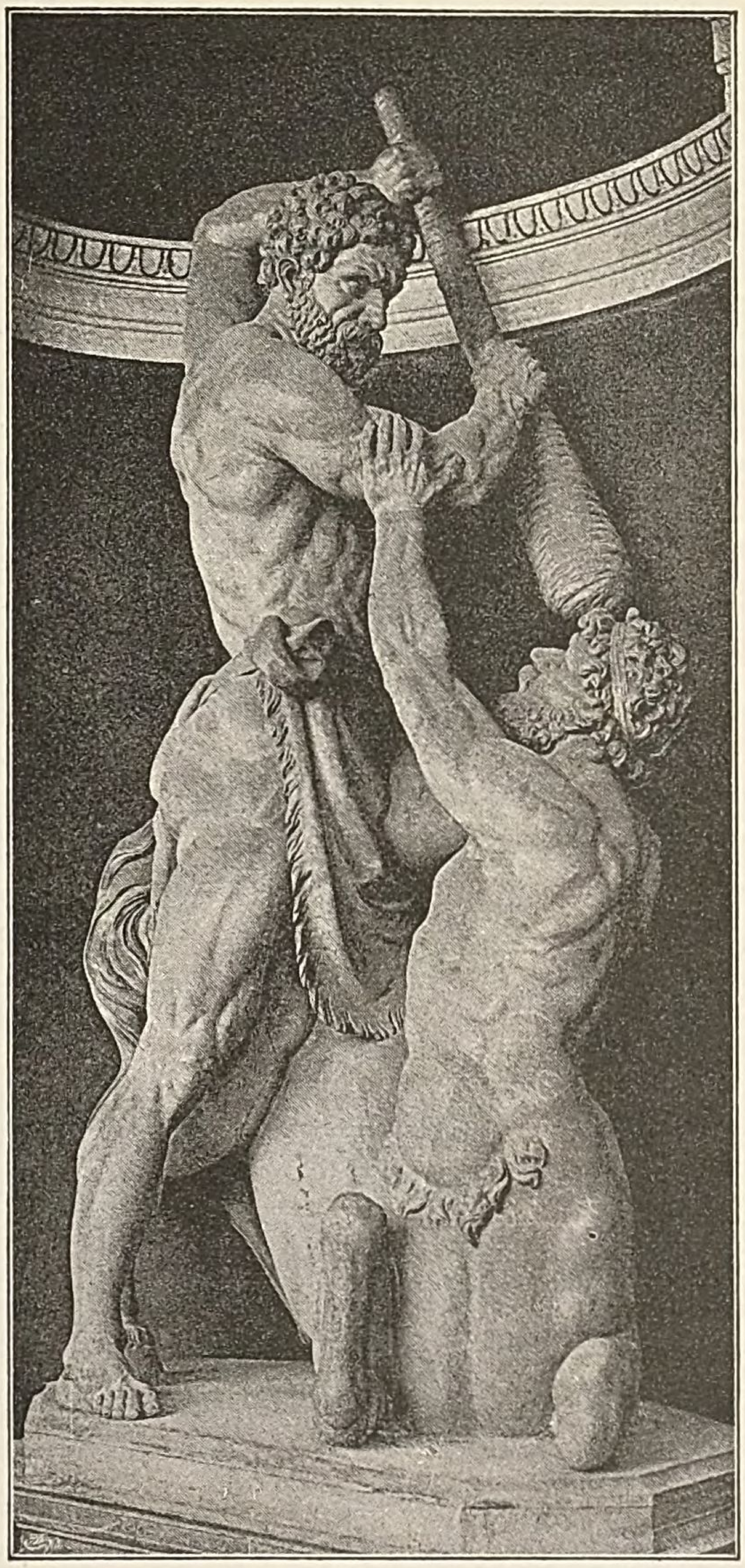


Edlingers Frau. Von Joh. Georg Edlinger

wohnt, von allen vornehmen Fremden besucht wird, mit allen Excellenzen und Eminenzen auf Du und Du steht, alle Sprachen spricht und nur die deutsche verlernt hat, um dann während seiner Abwesenheit in Madrid die eigene Frau seinem Freunde Winckelmann auszuleihen. Nichtsdestoweniger hat Mengs das unbestreitbare Verdienst, dem Künstlerstand auch in Deutschland zuerst wieder zu einer etwas größeren Achtung verholfen, ihm eine bessere bürgerliche Stellung errungen zu haben. Denn das war ja zu derselben Zeit, in welcher Mozart von einem Grafen Arco in

Salzburg noch ungestraft mit Fußtritten belohnt werden konnte. Diese Gemütlichkeit hatte aber gelegentlich ihre sehr unangenehmen Seiten, da sie gar zu leicht zur Bedientenhaftigkeit ausartete oder sich zu derselben herabdrücken ließ. Das war es denn, was dem gleichzeitigen Patrioten Westenrieder den Gedanken eingab, „ein edler Stolz und ein lebhaftes Gefühl seiner Würde würde vielleicht einem großen Teil dieser Herren (Künstler) gute Dienste thun, ihm manche Erniedrigung ersparen .... da man die Künstler — wenigstens die deutschen, die fremden respektierte man mehr — damals bei uns noch immer als eine bessere Art von Lakaien betrachtete und es selbstverständlich fand, daß Mozart bei Tisch dem Salzburger Erzbischof die Teller wechselte, oder daß Rauch Kammerdiener der Königin Luise war. — Derselbe Westenrieder, der für die damalige Zeit die Rolle eines kühnen Journalisten und Kunstkritikers übernommen hatte und nur durch sein geistliches Gewand vor der Rache mancher Gewalthaber geschützt ward, bemerkt denn auch in seiner Beschreibung der vom schon erwähnten Roman Boos, (geb. 1735 zu Roshaupten, † 1810 in München), gefertigten Thaten des Herkules im Hofgarten: „Alle diese Arbeiten verrichtet Herkules mit einem gewissen Wohlstand und einer starken Ruhe und Zuversicht, welche von seinen überliegenden Kräften zeugt" .... „Übrigens kann ich nicht umhin mir vorzustellen, was da geschehen würde, wenn diese Figuren plötzlich ins Leben kommen sollten, wie man denn annehmen soll, daß sie darin sich befinden. Welches Geschrei, Geheul, welches Grunzen, Zähneknirschen, Bluten und Morden! Und das an einem Ort, welchen man besucht, um daselbst lustzuwandeln!" Ist letztere Bemerkung kaum richtig, so dürfte es die erste um so mehr sein, da der Herkules des Boos durchaus einem behaglichen bayerischen Bräuknecht gleicht, der seine Nebenstunden mit solchen kleinen Abenteuern ausfüllt. Sündigte Boos hier ganz im Geschmack, der beständig zwischen der dicksten Philisterei und einem auf sie gepfropften sehr gespreizten Pathos hin- und herschwankenden Zeitgenossen, so suchte er dies bei seinen Bischöfen und Heiligen an der Theatinerkirche durch um so größeres, bis zur Verrenkung gehendes ganz und gar unmotiviert aufgeregtes Wesen wieder gut zu machen und charakterisiert sich darum hier wie dort als ein Künstler, der wenig Empfindung für das Natürliche und Angemessene hat, trotz unbestreitbar großer technischer Geschicklichkeit, die wenigstens seine Büsten oft sehr wertvoll macht. Diese technische Virtuosität, wie sein malerisches Talent bewies er um so glänzender bei dem von Genien gehaltenen riesigen Wappen in Stuck, womit er den Giebel des Mittelschiffes dieser Kirche ausfüllte, das denn auch ein Meisterstück dekorativer Kunst genannt werden muß, für das er mit baren sechzehn Louisdor belohnt worden sein soll. Denn die Honorare für diese Arbeiten entsprachen durchaus der Achtung, welche dem Stand gezollt wurde, der sich in seiner Bildung freilich nicht viel über die gewöhnlicher Handwerker erhob. Hier lag denn auch das wahre Verdienst der Mengs und Carstens, daß sie der Kunst und den Künstlern wieder das Gefühl ihrer Würde zurückgaben. Davon war aber im damaligen München noch nicht entfernt die Rede, die Ärmlichkeit der Verhältnisse blieb sogar noch sehr lange Zeit dieselbe. — So erhielt Edlinger für ein lebensgroßes Brustbild gewöhnlich sechs Kronenthaler = 30 Mark und Oefeles Nachfolger, der Akademieprofessor Hauber, (geb. in Geratsried im Allgäu 1766, † 1834), malte bei seinen Gekreuzigten für jeden weiteren Kronenthaler noch „ein paar Muschkeln mehr". — Nirgends aber zeigt sich diese Verkommenheit des ganzen Künstlerstandes auffallender als bei den

der idealen Welt entnommenen Figuren. So erhielt in dieser Zeit, um 1780 bis 1790, auch der Nymphenburger Schloßpark seine Marmorgötter und Göttinnen großenteils von Boos, andere von den Italienern Marchiori und Volpini, von Auliczeck, Groff und Dabut, die alle hier beschäftigt waren, wie denn noch mehrere andere Bildhauer in dieser Zeit erwähnt werden. — Sie zeigen sich alle in der durch die antiken Aufgaben noch viel komischer wirkenden ärgsten Philisterei des Zopfs befangen, als Handwerker, die von der heiteren Würde und edlen Einfachheit der Antike noch keine Ahnung haben. — Ihre Götter ahmen im Gegenteil ganz offenbar die Manieren der aufgebauschten Hofherren und gezierten Hofdamen der Zeit nach, wie gar oft der einzige Gehalt der riesigen Deckenbilder eines Asam oder selbst Knoller in der widrigen Vergötterung der Regierenden oder der Darstellung des christlichen Himmels wie des Olymps nach dem Muster eines irdischen Hofstaates besteht. Volk, Bürgertum oder gar eine Nation gibt es ja in der ganzen Zopfkunst nicht, höchstens noch Adel, die übrige Menschheit wurde einfach ignoriert, bis sie mit gewaltiger Faust an die Thüren der Machthaber klopfte und ihre „Menschenrechte“ zurückforderte.



Herkules und der Centaur. Von Roman Boos
Gruppe in den Arkaden des Hofgartens zu München

Daß Carl Theodor in München derselbe war, der noch ein paar Jahrzehnte vorher Voltaire in dem von ihm angelegten Schwezingen aufs glänzendste empfangen und einen Monat lang beherbergt hatte, davon war freilich nicht viel mehr zu sehen, denn sobald die Revolution ausbrach, warf man der dort aufgestellten Büste des Dichters das Dintenfaß an den Kopf, weil man ihm die Schuld an derselben zuschrieb. Hatte doch die Empörung über die Wirtschaft am Münchener Hofe, die so sehr im Gegensatze mit der einstigen „Aufklärung“ stand, mit der man in Mannheim so gern kokettiert hatte, so lange sie noch als eine Art Privilegium der Vor-

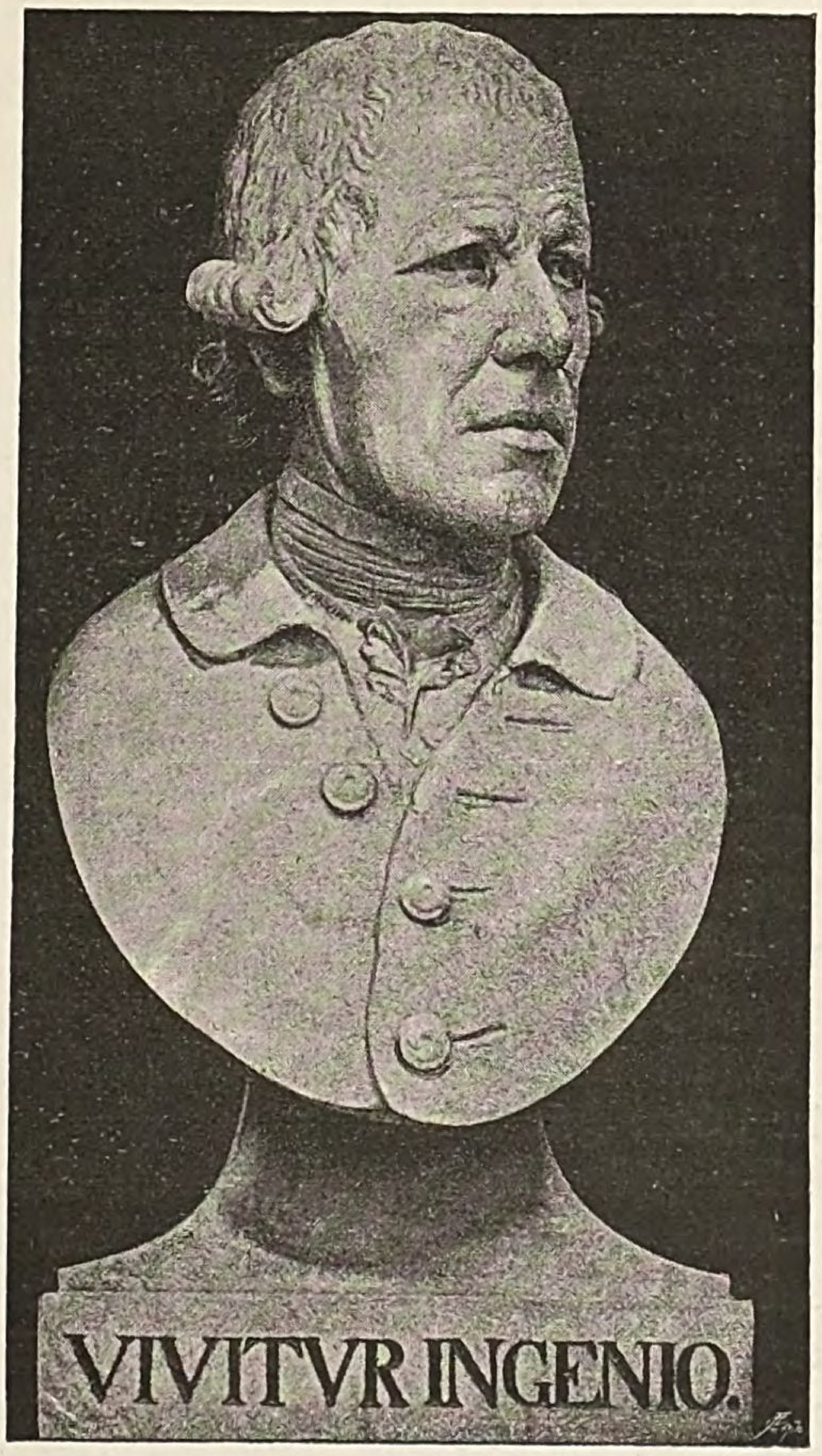
nehmen galt — schon 1786 zur Gründung des Illuminaten-Ordens geführt, der diese aus Paris gekommene und durch Lessing in Deutschland volkstümlich gewordene „Aufklärung“ in Bayern weiter verbreiten sollte und in München allein 300 Mitglieder zählte, die meist dem Adel, Klerus und dem Militärstande angehörten. Sie repräsentierten denn auch wohl alles, was in der Residenz von Geist und Bildung vorhanden blieb und waren die ersten Elemente einer liberalen Partei.

In der bildenden Kunst Münchens ist freilich davon so wenig zu entdecken, als von dem doch schon das ganze letzte Viertel des scheidenden Jahrhunderts mit seinem Ruhm erfüllenden Dreigestirn Lessing, Goethe, Schiller, obwohl als erstes Stück Lessings, Emilia Galotti 1773, dann Minna von Barnhelm 1778 auf das Münchener Theater kam, Schillers Fiesko 1789, Kabale und Liebe 1799, Wallenstein auf Betreiben des Kronprinzen Ludwig gar erst 1803 und zwar ohne allen Erfolg gegeben ward. Goethes Stella und Clavigo erschienen 1777, während der Idomeneo Mozart ja schon im Jahre 1782 zu längerem Aufenthalt herführte. — Die chinesische Mauer, durch welche ein argwöhnischer Despotismus im Bunde mit dem Pfaffentum Altbayern vom übrigen Deutschland abgesperrt hielt, war indes nahezu unübersteiglich, während in Nürnberg und Augsburg, Dank dem Protestantismus, schon viel freieres Leben herrschte und die deutschen Klassiker dort vielfach illustriert — ja bisweilen auch — Dank den Reutlinger und Karlsruher Nachdruckern, gelesen wurden. — Die einzigen Spuren, die wir in der damaligen, durchaus vom Hofe abhängigen Münchener Kunst von der geistigen Bewegung finden, welche bereits die Welt rundum erschütterte und unter den Gebildeten der Stadt, wie wir gesehen, ja auch zahlreiche Anhänger besaß, waren die Stiche mit Bildnissen der damaligen Aufklärer und litterarischen Berühmtheiten, des Ickstatt, Kreitmayr, Ettenhuber, Lori, Braun, die der Zeit Max Joseph III. eine so hohe Berühmtheit verschafft hatten, und die der Westenrieder, Sailer, Eckartshausen, Steiglehner, Zaubzer, Babo, Graf Seinsheim, Linprun, Baader, Graf Rumford, die den Ruf der Münchener Litteratur zu Carl Theodors Zeiten aufrecht erhalten mußten, wozu für liberale Geistliche, wie die vier Erstgenannten noch am ehesten eine Möglichkeit vorhanden blieb.

Nichtsdestoweniger war Kurfürst Carl Theodor immer noch ein feiner und kunstliebender Herr, der nicht nur eine Menge Kunstschätze von Mannheim hieherbrachte, sondern auch hier durch Gelegenheitskäufe vielerlei erwarb, ja sogar gleich im Anfang seiner Regierung ein neues Galeriegebäude im Hofgarten errichten und dessen sonst ganz nüchterne Fassade durch sehr zopfige Fresken vom Hofmaler Seidl, (geb. 1760, † 1834), verzieren ließ. In München war derselbe erst Schüler des noch zopfigeren Oefele und ward dann von Carl Theodor nach Italien geschickt, „um ein Raffael zu werden, der es aber blos zum Akademieprofessor gebracht habe“, wie er sich mit komischer Selbst-Ironie ausdrückte. — Von größerer Bedeutung waren die Gebrüder Mettenleiter, die aus Groß-Kuchen in Württemberg nach München gekommen waren, sich da zu Historien-Malern ausbildeten, ihre Bedeutung aber vorzugsweise als sehr beliebte Illustratoren erlangten. Johann Jakob, (geb. 1750, † 1825), kam um 1770 nach München und machte da schon bald Zeichnungen zu Götz von Berlichingen, verließ es aber wieder 1786 und ging nach Petersburg, wo er starb. Johann Michael, (geb. 1765, † 1853), ward

schon 1790 Hofkupferstecher und bald auch Lithograph. Seine Bedeutung liegt aber in seinen Illustrationen, wo er dem älteren Ramberg ziemlich nahe steht und zwischen ihm und Chodowiecky die Mitte hält. Er schlägt durch seine angenehme Leichtigkeit eine Brücke von der Kunst des achtzehnten zu der des neunzehnten Jahrhunderts, wie das ja Ramberg auch that.

Am nachhaltigsten hat Carl Theodor indes durch eine gute Anzahl von Künstlern gewirkt, die er von Mannheim mit nach München zog. So neben dem München schon 1801 verlassenden Architekten Max Verschaffelt, Sohn, den Hofmaler Moritz Kellerhoven, 1758—1830, der erst in Antwerpen und dann in Wien unter Füger gebildet, im ganzen noch der Mengs'schen Schule zuzurechnen und als Porträtmaler nicht ohne Verdienst ist. Selbst wenn man auch seinen Bildern überall das zu Grunde liegende antike Schema ansieht, und sie daher ihre Zeit und Nation viel weniger charakteristisch wiederspiegeln als die Edlingers. Folgenreicher war die Übersiedelung der Künstlerfamilien Kobell, Piloty und Quaglio, von denen Franz v. Kobell, (geb. 1749), schon 1785 nach München kam, nachdem er vorher einige Jahre in Italien zugebracht. Sehr mittelmäßiger Landschafter, radierte er aber ungeheuer viel, meist zusammen mit seinem älteren Bruder Ferdinand, (geb. 1740 in Mannheim, †1790 in München). Sie gehören beide durchaus den Nachahmern an, imitieren Claude, Berchem, Ruysdael, bringen aber Eigenes nicht, haben wenig Naturbeobachtung, aber viel technisches Geschick. Das Ideal des Schäferlebens, die Idylle, beherrscht auch ihre Produktionen wie die Geßners. Charakteristisch bleibt, daß die Unterschriften ihrer Blätter immer in schlechtem Französisch abgefaßt sind, wie bei den meisten Zeitgenossen auch noch lange nachher. — In solchen kleinen Zügen malt sich aber der trostlos geringe Grad der nationalen Selbstachtung der Deutschen mehr als in allem anderen, denn dergleichen wäre nicht nur in England, sondern selbst in dem niedergeworfenen Italien oder gar Spanien unmöglich gewesen, wo schon die Begünstigung des Mengs den heftigsten Widerspruch fand. — Weit wichtiger als diese beiden war Wilhelm v. Kobell, (geb. in Mannheim im Jahre 1766, † 1855 in München), ein Sohn Ferdinands, der sich in Düsseldorf an Wouver-



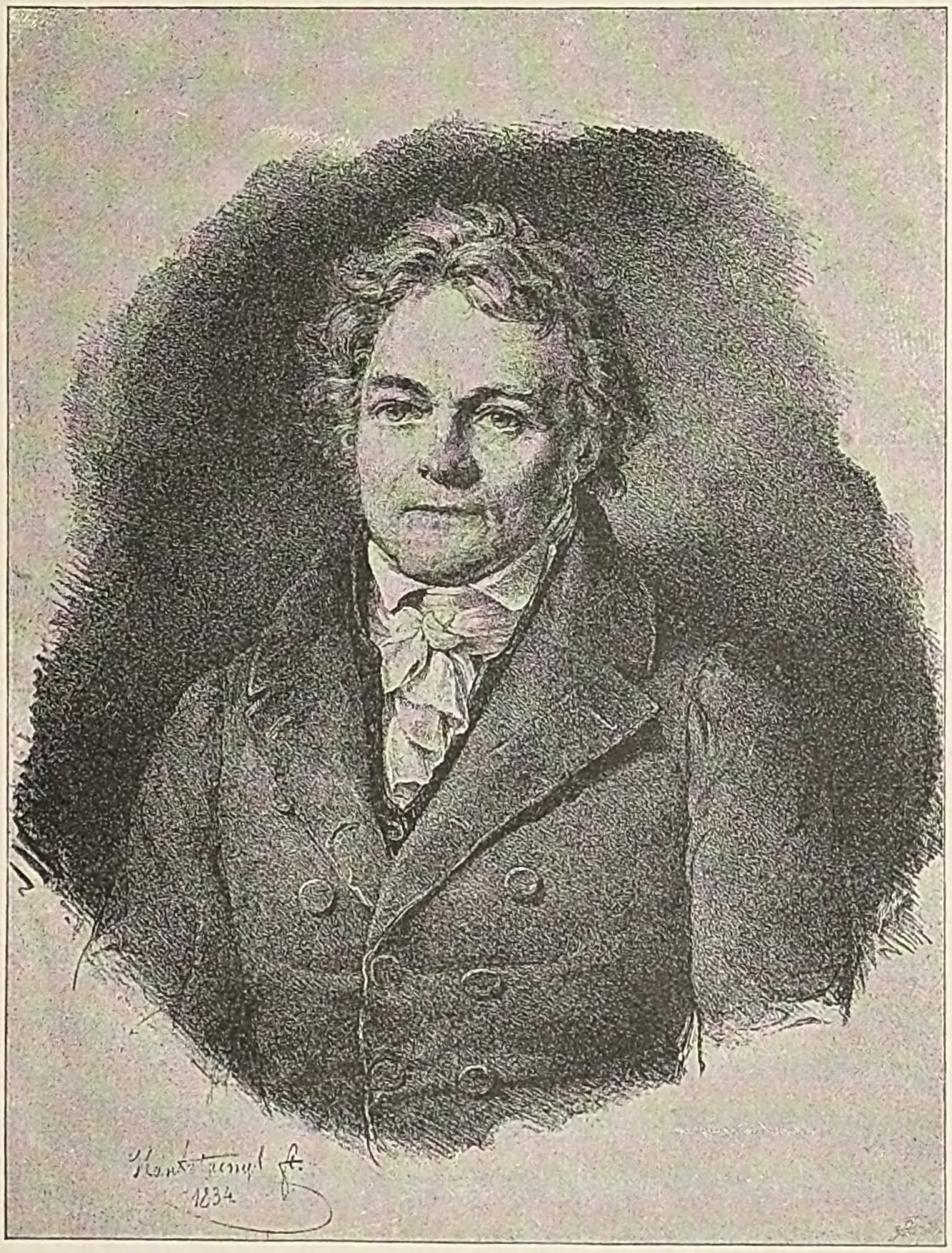
Selbstporträt. Von Roman Boos
Büste auf dem Grabe des Künstlers zu München

mann bildete, dessen Wirksamkeit aber, da er erst 1808 nach München kam, in eine spätere Periode fällt. — Dagegen kam mit dem Kurfürsten noch der begabte Architekt und Theatermaler Lorenz Quaglio, (geb. in Laino 1730, † 1804). Glied einer alten Künstlerfamilie, ganz in den Traditionen des Palladianischen Stils erzogen, sind seine Dekorationen gut, wo er diesen wiedergibt, sonst überall erbärmlich. Er ward wiederum der Vater einer zahlreichen Künstlerfamilie, so des Giov. Maria, Architekt und Theatermaler wie er. Ebenso kam mit ihm Angelo, Neffe des Lorenz und a. m. — Die Kupferstecher Sintzenich und John, Virtuosen in der damals so beliebten Punktiermanier, folgten auch Carl Theodor. Dann der Landschaftsmaler und nachmalige Galeriedirektor Joh. Georg Dillis, (geb. 1759 zu Giebing, † 1841 in München). — Als Geistlicher nach München gekommen, bildete er sich erst von 1783 an unter des Akademieprofessors Fr. J. v. Oefele — (geb. in Posen 1721, † 1797 in München) — Leitung zum Maler aus. Von dieses ziemlich gewöhnlichen Zopfmalers Einfluß ist aber bei seinen zahlreichen Zeichnungen weit weniger zu bemerken, als von dem der Niederländer und später dem des Reinhard und Koch, die er in Italien kennen lernte, das er, ob seiner größeren Bildung schon 1790 zum Galerie-Inspektor ernannt, erst allein, dann mit seinem Bruder und Schüler Cantius, endlich noch sehr oft in Begleitung des Kronprinzen Ludwig besuchte. Von diesen Reisen hat sich nun eine Menge leicht aquarellierter Prospekte erhalten, die immerhin viel Talent der Auffassung und Gestaltung zum Bilde, wenn auch sehr wenig wirkliches Naturstudium verraten. Alles ist konventionell, mehr kalligraphisch als künstlerisch gemacht. Italienische und spanische, wie französische und deutsche Landschaften sehen darum bei ihm ganz gleich aus. Die letzteren sind jedenfalls weitaus die besten, auch das Architektonische gelingt ihm verhältnismäßig oft gut. Ganz manieriert ist dagegen seine Färbung. Sein Bruder Cantius ist eher noch zopfiger als er. Als ein gebildeter, kluger Mann erwarb sich Dillis bald großen Einfluß beim Kronprinzen Ludwig, so fällt denn auch seine Hauptthätigkeit in eine spätere Zeit.

In diese Periode gehört auch noch J. B. Weiß, Maler und Radierer, geb. zu München, 1730—1815. Von Interesse sind nur seine oft auffallend schönen Radierungen im Rembrandtschen Geschmack. Er komponierte auch Madonnen und sonstige biblische Bilder in demselben, die er dann radierte. So ist z. B. eine Grablegung von ihm sogar sehr gut und warm empfunden. Daneben stach er dann wieder nach französischem Muster viele Venusbilder und Schlüpfrigkeiten für vornehme Herren, allerdings sehr viel schlechter, da hier der zopfige Philister zu Tage tritt, wie bei „des Herren Peter Paul Rubens seine Frau" in der Galerie. Er offenbart da ganz das, was diese Künstler des achtzehnten Jahrhunderts alle so gründlich von denen des neunzehnten unterscheidet: daß sie überall den Kontur verstecken, während ihn diese nie deutlich genug machen können und dadurch zunächst sehr viel trockener und härter, aber auch genauer und individueller werden, während die Madonnen und Galatheen des Weiß einander verzweifelt ähnlich sehen. Das gilt auch von den Blättern des Egid Verhelst, Sohn und Schüler des berühmten Zopfbildhauers, (geb. zu Ettal 1742, † 1818 zu München), der sich bald der Kupferstecherkunst zuwandte und als solcher Professor an der Mannheimer Akademie ward. Von ihm hat man viele Bildnisse Carl Theodors, die den erst so leutseligen und galanten Herrn später in München mit dem Aussehen eines finsteren

Despoten zeigen, dessen buschige Augenbrauen und starke Kinnbacken derbe Sinnlichkeit verraten, während der Blick wenig Wohlwollen hoffen läßt.

Die Zeit Carl Theodors wird indes doch durch eine für München sehr wichtige Unternehmung bezeichnet: die Anlage des jetzigen englischen Gartens durch den damals als Polizeipräsident, Errichter vieler Suppenanstalten und anderer wohl-



Porträt des Alois Senefelder
Nach einer Lithographie von Franz Hanfstängl

thätigen Einrichtungen bekannten Grafen Rumford, einen etwas despotischen, aber wohlmeinenden Aufklärer ganz im Sinne der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Daß er auch ein Mann von feinem künstlerischem Geschmack war, hat er durch die Anlage dieses herrlichen Parkes jedenfalls bewiesen, der ein sumpfiges mit Wald untermischtes Flußufer in eine der schönsten Landschafts-Szenerien verwandelte. Damit ward denn auch zuerst die Reihe jener Anlagen eröffnet, welche seither die so sehr verrufene Münchener Gegend, wenigstens flußauf- und abwärts, in eine der schönsten Deutschlands verwandelt haben. Nach Rumford trugen allerdings noch

Freiherr von Werneck und der Hofgarteninspektor Skell, (geb. 1750 in Weilburg, † in München), zur Verschönerung des englischen Gartens bei, dessen überaus geschickte Benützung und Steigerung der von der Natur gebotenen Motive im stärksten Kontrast zu der früher herrschenden, der Natur immer nur Gewalt anthuenden französischen Gartenbaukunst stand und durch ihren glänzenden Erfolg dann eine Menge Nachahmungen in allen Teilen Deutschlands hervorrief.

Ein weiteres sehr folgenreiches Ereignis fällt noch in die letzten Jahre der Regierung Carl Theodors; die halb zufällige Erfindung der Lithographie durch Aloys Senefelder 1796. In Prag 1771 als der Sohn eines Schauspielers geboren, kam er 1778 mit diesem nach München, wo er 1834 starb, nachdem er Bayern durch seine Erfindung außerordentliche Vorteile verschafft hatte, da die zur Lithographie tauglichen Steine nur in der Gegend von Solnhofen bis Kehlheim gefunden werden. Das große technische Geschick des Mannes zeigte sich indes am meisten in der Ausbildung, die er selber seiner Erfindung noch gab, welche sich denn auch rasch über die Erde verbreitete und dem Lande viele Millionen eintrug. Zu einer Kunst konnte er, der kein Künstler war, diese Technik freilich nicht erheben, dies geschah später durch Mitterer, Strixner, Piloty u. a., sein Verdienst bleibt aber, alle diese sehr verschiedenen Prozeduren der Feder- und Kreidezeichnung, des Gravierens, Überdruckens und des Farbendrucks schon erfunden zu haben, die dann später nur mehr ausgebildet wurden.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese letzten Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts ausführlich zu schildern, da sie sich durchaus als eine Übergangs- oder vielmehr als eine absterbende Periode charakterisieren, die neues nicht mehr hervorzubringen im stande ist, obwohl schon 1787 die erste akademische Ausstellung nach dem Muster des Pariser „Salons“ und der Berliner im Jahre 1786 abgehaltenen stattfand. Trotzdem ließen es die trostlose Armut des Volkes und die Erbärmlichkeit aller Verhältnisse im letzten Jahrzehnt zu nichts mehr kommen, während bis 1789 doch immer noch eine verhältnismäßig achtungswerte Thätigkeit geherrscht hatte.

Diese lange, eigentlich bis 1815 dauernde Pause macht allein das sonst so höchst auffallende Erlöschen aller technischen Traditionen erklärlich, das beim Handwerk noch viel deutlicher hervortritt als in der Kunst, da bei allen Bauten fast nichts mehr künstlerisch ausgeführt, nur das allernotwendigste Bedürfnis befriedigt wurde, das Kunsthandwerk daher völlig ausstarb. — Der dreißigjährige Krieg hat bei weitem nicht so verheerend und tötend gewirkt, als diese Periode, in der Deutschland völlig zu Grunde gehen zu müssen schien. Man braucht nur die in jener Zeit entstandenen Häuser in München in ihrer entsetzlichen Armseligkeit mit den im achtzehnten Jahrhundert gebauten zu vergleichen, wie man sie in allen alten Straßen dicht nebeneinander sieht, um sich der entsetzlichen Verkommenheit voll bewußt zu werden, in welche ihr Mangel an Nationalsinn und Patriotismus, ihre Pedanterie und ihr Kastengeist, ihr Neid und ihre Eifersucht gegen die Stammesgenossen, die Deutschen jener Zeit gestürzt hatte.

Um so dankbarer ist es, die allmähliche Hebung nach dieser wohlverdienten Sündflut zu verfolgen, da keine andere Nation der Welt sich aus solch tiefer Erniedrigung, aus so verzweifelten Verhältnissen im Laufe eines halben Jahrhunderts mit solcher Energie Schritt für Schritt und unter den anscheinend ungünstigsten Umständen zu der hohen Stellung, die sie jetzt einnimmt, emporgearbeitet hat. — Daß

diese Hebung, so weit sie sich in der Kunst aussprechen konnte, in Bayern am frühesten und energischsten begann, zu einer Zeit, wo man in anderen deutschen Ländern noch gar nicht daran dachte, das hängt mit der politischen Geschichte genau zusammen, da diese gerade Bayern auf Kosten seiner Nachbarn emporsteigen ließ, während Österreich und Preußen nur immer tiefer sanken. Verdankte es seine Vergrößerung der arglistigen Berechnung Napoleons, so ist es eine eigentümliche Rache des Geschicks, daß gerade hier beim Bundesgenossen des Korsen sich die ersten Regungen einer neuen und gesunderen, wahrhaft nationalen Kunst zeigen mußten.



Allegorie. Von J. M. Mettenleiter



Maximilian Joseph I. König von Bayern. Gemalt von J. Stieler. Gestochen von C. E. Heß

Max Joseph 1799—1825

In München hatte nach Carl Theodors, wie eine Erleichterung begrüßtem Tode, Max Joseph, bisher Herzog von Zweibrücken, unterm größten Jubel des Volkes seinen Einzug gehalten, da ihm der Ruf der Leutseligkeit und des besten Willens vorausging. Allerdings war er ein sowohl durch den Aufenthalt am Hofe Ludwig XVI. als durch seine Dienste in dessen Armee ganz französisch gebildeter Herr. Wenn er aber für die Altbayern jedenfalls ebensowenig Verständnis mitbrachte als sein Vorgänger, so paßte er doch durch sein dem ihrigen durchaus verwandtes Naturell weit mehr zu ihnen. Überdies hatte der nun auf den Thron gelangte Fürst glücklicherweise nicht nur sehr viel gesunden Menschenverstand, sondern auch ein ungeheucheltes Wohlwollen, ja für seine Umgebung nur zu viel Nachsicht. Diese Herzensgüte und

sein echt bayerischer, derber Soldatenhumor erwarben ihm denn auch schnell eine große Volkstümlichkeit. Daß sein Minister Montegelas aber immerhin ein kluger und einsichtiger Staatsmann war von ganz modern liberalen Anschauungen, der das in den Stürmen der Zeit arg geschüttelte Staatsschifflein so glücklich durch alle Klippen hindurchsteuerte, daß er Bayern bei seinem Abtreten noch einmal so groß hinterließ, als er es vorgefunden, das war noch ein besonderer Glücksfall. Umsomehr, als er bald die Macht der Klerisei brach, auch eine Menge sehr nützlicher Reformen einführte. Daß der König und sein Minister weder bigott noch romantisch gesinnt waren, sondern durchaus der „Aufklärung" und einem nüchternen Rationalismus huldigten, der sich um Kunst herzlich wenig bekümmerte, und sich damit begnügte, sie wie alles Schöne zu genießen, gerade das verschaffte dieser eine Freiheit der Bewegung, die sich dem Aufkommen neuer Richtungen außerordentlich günstig erwies. — Der jetzt in Bayern einziehende völlig neue Geist spiegelt sich daher in jenem vollständigen Bruch der gesamten Kunst mit der Vergangenheit alsbald wieder, der uns bei jeder näheren Betrachtung sofort auffällt.

Zunächst allerdings wird, entsprechend dem ganzen Charakter der Zeit, die Nüchternheit, Härte und Magerkeit der vorherrschende Zug derselben. Nach dem Rausche des Zopfes war diese kühle Ernüchterung aber ebenso natürlich, als notwendig. Der Soldat tritt an die Stelle des Priesters und beherrscht fortan die Welt, das ist das Erste, was sich in der Kunst widerspiegelt.

Bis zum Jahre 1810 konnte von größeren künstlerischen Unternehmungen irgend einer Art allerdings kaum die Rede sein, die Verarmung und Verwüstung des Landes, seine Ausplünderung durch Freund und Feind stiegen im Gegenteil auf eine solche Höhe, daß dieser Zeitraum wohl als die Periode des größten Verfalls bezeichnet werden muß. Als aber das Kurfürstentum sich notgedrungen mit Napoleon verband, als sich der Rheinbund bildete, dessen mächtigstes Glied das nunmehr gewaltig vergrößerte und zum Königreich erhobene Bayern ward, so machte das wenigstens eine Menge Bauten notwendig, wie denn drei riesige Kasernen diese erste Periode bezeichnen, welche freilich mehr die vollständigste Verläugnung der Kunst als irgend eine Erhebung derselben darthun. Mußten sie doch bei der Armut der Zeit sogar zum Teil mit Schindeln gedeckt werden. Der einzige palastartige Bau, der schon 1803 aufgeführt ward, das jetzige Prinz Carl Palais, von Fischer im Palladianischen Stile gebaut, zeigt in der Roheit seiner Detailausführung bei sonst edeln und imponierenden Verhältnissen, wie tief das Handwerk bereits herabgekommen war. Derselbe Fischer baute dann 1811 das Hoftheater in demselben Stil. In den grandiosen Formen der Fassade spricht sich aber bereits das mächtig gesteigerte Selbstbewußtsein des Staates aus. Freilich auch die trostlose Ideenarmut, die von dem antiken Portikus niemals wegkommen konnte und ihn mit unerträglicher Einförmigkeit immer und überall anbrachte. Fischer (geb. in Mannheim 1782, † 1820 zu München als Oberbaurat und Akademieprofessor), hatte sich erst bei Verschaffelt Sohn in München gebildet, dann in Wien, wo der Palladianische Stil ebenso unbeschränkt herrschte, als in Italien, das er nachmals besuchte. Da vermochte er denn sich diesen Eindrücken nicht zu entziehen, obwohl er im ganzen ein talentvoller Mann war, wie seine Privathäuser am Karolinenplatze und der Brienner-, Karls- und anderen Straßen beweisen, ebenso die Fassade des allgemeinen Krankenhauses u. a. m. Neben ihm wirkten O. Herigoyen, der das Isarthortheater als eine

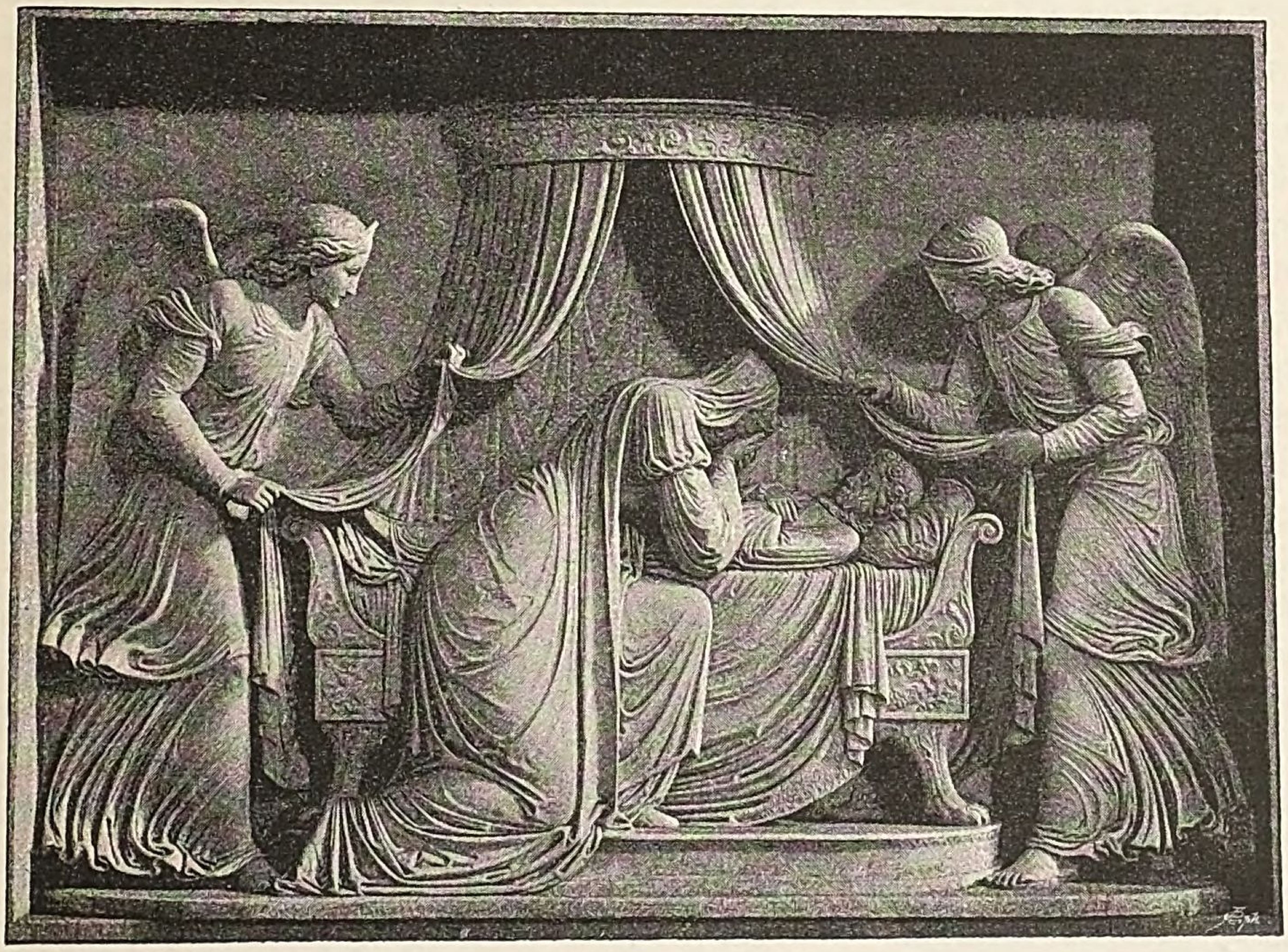
verkleinerte Kopie des Hoftheaters ausführte, und der jedenfalls bedeutendere Johann Metivier (geb. in Rennes 1781, † in München 1853), der zufolge seiner Pariser Bildung, noch entschiedener antikisierend, 1811 nach München gekommen war und von Montgelas als Franzose befördert, viele Paläste und Privathäuser baute. Sie sind indessen mit unbestreitbarer Anmut und für jene Zeit feinem Formensinn ausgeführt. So das Palais seines Beschützers Montgelas, das der Gräfin Bayerstorf, die Synagoge, der Palast des Fürsten Thurn und Taxis in Regensburg u. a.

War seit einem Jahrhundert jede gesunde, nationale und eigenartige Kunstentwickelung durch die unaufhörliche Einführung fremder Künstler, besonders durch die Überschwemmung mit Italienern und Franzosen überall in Deutschland, ganz speziell aber in München verhindert worden, so geschah das um diese erste Zeit der neuen Herrschaft erst recht, dank dem allmächtigen französischen Einfluß. Da der Fremde, wenn auch noch so talentvoll, doch jedenfalls anders empfindet, andere Ideale und praktische Bedürfnisse hat, so kann er selbst beim besten Willen nur der Erreichung des Zieles „die Kunst zum höchsten Ausdruck des nationalen Lebens zu machen", im Wege stehen. Hätte König Ludwig kein Verdienst als das, dieser unvernünftigen und oft ganz schmachvollen Bevorzugung der Fremden gegen die Einheimischen ein gründliches Ende gemacht zu haben, so hätte er der deutschen Kunst schon einen ungeheueren Dienst geleistet.

Kam also die Architektur in München, obwohl nach der Erhebung Bayerns zum Königreich und dem raschen Anwachsen der Hauptstadt sehr viel gebaut wurde, bis 1815 zu keinem oder nur jenem negativen Ergebnisse der völligen Losreißung vom Zopf, so ist das mit der Skulptur noch viel mehr der Fall, da ihrer Pflege die große Armut der Zeit entschieden im Wege stand. Nach Roman Boos' Tode, der immerhin ein eigenartiges Talent gewesen war und in Dekoration, besonders aber in Büsten ausgezeichnetes geleistet hatte, blieb sie daher fast ganz durch Schwanthaler sen. vertreten, welcher ungefähr der Canovaschen süßlich antikisierenden Richtung angehört. Einer uralten Bildhauerfamilie entsprossen und als Sohn eines Bildhauers zu Ried 1762 geboren, war er nach München, wo er sich 1785 niederließ, von Mannheim im Gefolge Carl Theodors gekommen und bald Hofbildhauer geworden. Er ist nicht ohne Talent und selbst einen gewissen Natursinn. Aber er vermochte sich eben doch von dem alles beherrschenden antiken Schema absolut nicht loszumachen, wie sein vom Volkswitz als „Harmlos" getaufter Genius der Natur am Eingang des englischen Gartens und sein Monument des Grafen Rumford beweisen. Da die Lebenden kein Geld für Skulpturen hatten, hat er sonst fast nur Grabdenkmale gemacht. Eine Anzahl derselben überschwemmt mit ihrer elegischen Sentimentalität, von der die Antike doch gar nichts weiß, noch jetzt den Friedhof mit versteinerten Thränen. — Auch an einzelnen Häusern der Stadt, ganz unvermittelt zwischen zwei Stockwerken angebrachte griechische Reliefs erschrecken uns noch von Zeit zu Zeit durch ihre mehr an Salomon Geßner oder Mathisson als an Sophokles erinnernden Gruppen.

Von ungleich größerer Bedeutung für die Kunst ward bald Konrad Eberhard, (geb. 1768 zu Hindelang, in dem künstlerreichen Allgäu, † 1859 in München). Er ist da der erste Vertreter der nun den Schauplatz unserer Geschichte bald gänzlich verändernden Romantik. Sohn eines Bildschnitzers und sich von Kindheit an demselben Geschäfte widmend, führte er zusammen mit seinem Vater und

älteren Bruder bald Kirchenarbeiten, Kruzifixe, Heilige und besonders Madonnenbilder aus. Durch die sich ganz an die Altdeutschen anlehnende, ebenso eigentümliche als tiefe und zarte Empfindung der letzteren, erregte er 1796 die Aufmerksamkeit des Bischofs von Augsburg, der ihn nun zu Roman Boos in die Werkstätte brachte. Auch dort scheint er sich bald ausgezeichnet zu haben, da ihn Kronprinz Ludwig schon 1806 nach Rom schickte. Hier zeichnete, malte und modellierte er, ohne sich irgendwie in die seiner tief gemütvollen Natur wenig zusagende Antike



Hochrelief an dem Grabmal der Prinzessin Karoline von Bayern
Von Konrad Eberhard

finden zu können. Darum schloß er sich denn auch, sobald Rudolf Schadow und kurz darauf Overbeck nach Rom kamen, an diese an, die seiner eigenen Empfindung von den Dingen viel näher standen, und ward einer der hervorragendsten Nazarener. Indes hat er doch in Rom eine Anzahl antiker Stoffe behandelt, wohl mehr weil sie ihm eben bestellt wurden, als aus innerem Drang. So jene trotz der Nachahmung griechischer Formen schon ganz romantisch empfundene Muse mit dem Amor (Glyptothek), dann einen Faun mit dem Bacchus und eine Leda im Nymphenburger Park, endlich die bei einer zweiten römischen Reise 1820 entstandene Diana, die von Amor zu Endymion geführt wird, ebendaselbst. Auch da erinnert er aber doch noch mehr an die älteren Florentiner, als an die Antike. Der Bruch mit der ganzen zopfig-antikisierenden Vergangenheit ist so vollständig als möglich, es ist die Morgenröte einer neuen Zeit. Besonders liebenswürdig spricht sich das in einem um 1821 entstandenen Hochrelief am Grabmal der Prinzessin Karoline aus (Theatinerkirche), das uns ihre Leiche, über welche sich die verzweifelte Mutter geworfen, zeigt, mit zwei die Bettvorhänge zurückschlagenden Engeln. Da sind die Köpfe von einer seelenvollen

Liebenswürdigkeit und rührenden Empfindung, die mit den ungeschickt antikisierenden aber lebendig bewegten Körpern im merkwürdigsten Gegensatze steht. Diese Arbeiten sehen daher den präraffaelitischen weit mehr ähnlich in ihrer bis zur Magerkeit gehenden aber innigen Art, als denen seines Lehrers Boos oder des damals auf seiner Höhe stehenden Thorwaldsen. Wichtiger sind sie dadurch, daß man hier zuerst wieder etwas durchaus eigenes, naives und tiefempfundenes findet, echte deutsche plastische Kunst, wie es sie seit einem Jahrhundert kaum mehr gegeben. Gemütsmensch, wie er es war, liegt Eberhards Stärke ganz nach der religiösen Seite hin, und besonders seine Madonnen in ihrer ebenso an die Altdeutschen, wie an Fiesole und Luca della Robbia erinnernden, schlichte Demut, fromme Hingebung mit seliger Reinheit verbindenden Art, sind spezifisch nationale und eben darum allgemeingültige Kunstwerke.

Der Umschwung, der sich in dieser Rückkehr zu den Traditionen unserer alten volkstümlichen Kunst offenbart, ist umso bedeutungsvoller, als Eberhard offenbar nicht bewußt mit der Vergangenheit brach, wie Cornelius und Overbeck, sondern nur dem innern Trieb gehorcht hatte in seinem einsamen Gebirgsdorfe, wo sich seine Richtung bestimmte, in der er sich auch nie mehr lange irre machen ließ. — Darum liegt denn auch eine Welt zwischen seinen Arbeiten und dem leeren und aufgebauschten Komödiantentum der Heiligen seines Lehrers Boos, mit der kalten Bravour ihrer Mache, neben deren Meisterhaftigkeit sein Schüler allerdings wie die schüchterne Jugend selber auftritt. Dennoch scheint es, daß er auf den Lehrer zurückgewirkt hat, da die Büste der frühgestorbenen Frau desselben an der Münchener südlichen Friedhofskapelle ihm und seiner schlichten Empfindung viel näher steht, als alles, was man sonst von Boos kennt. — Allerdings hat Eberhard später nicht alles gehalten, was er in seinen früheren Arbeiten versprochen, sei es, daß der bescheidene, stille Mann von anderen verdrängt und um die Aufträge gebracht ward, oder weil man im Nazarenerkreise zu Rom viel zu viel theoretisierte, so daß darüber die Naivetät offenbar etwas verloren ging, die seine ersten Werke trotz ihrer unvollkommenen Beherrschung der Form so anziehend macht. Unbeschäftigt, wie er es oft war, verlegte er sich dann aufs Komponieren und Malen sogar, wo seine gesuchte christliche Symbolik ganz unverdaulich ward, bei dem Mangel alles technischen Könnens. Doch das gehört seiner zweiten Periode an, wo wir ihm dann wieder begegnen werden.

Viel später tritt die Romantik in der Münchener Malerei auf, da die ersten ganz von Soldatenlärm erfüllten Jahre der Regierung Max Josephs zu allem eher als zu jener Vertiefung des Gemüts geeignet waren, der die romantische Richtung entsprang. Da man in München gewiß zuletzt darauf geriet, „Sternbalds Wanderungen“ und Wakenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ zu lesen, wie sie damals in Norddeutschland dank den Segnungen des Baseler Friedens verschlungen wurden, so konnten sie auch kein Unheil stiften, sondern es entwickelte sich zunächst in der Kunst ein gesunder Realismus, der fern von aller Schwärmerei die Welt mit trockenem Humor lediglich von der malerischen Seite betrachtete.

Die Entstehung dieser realistischen Richtung lag so sehr im bayerischen Volkscharakter, wie in dem einer Zeit, die Schiller so unübertrefflich in Wallen-

steins Lager geschildert hat, daß man sich nur wundern müßte, wenn sie nicht aufgetreten wäre. — Erschien es natürlich, daß sich zarte und fromme Gemüter wie Eberhard scheu von diesem Lärm abwandten, der ganz Europa durchtobte und demselben im fernen Rom oder in stiller Zurückgezogenheit daheim durch Vertiefung in religiöse Schwärmerei zu entrinnen suchten, so war es nicht weniger klar, daß männlichere und kampflustiger angelegte Naturen diese gährende und brausende, aber jeder frischen Kraft einen weiten Spielraum eröffnende Wirklichkeit keck annahmen und aus den Ruinen, welche der Sturz alles Hergebrachten rundum hinterlassen, alsbald ein neues Leben emporblühen ließen.

Dieser Tendenz, mit dem Hergebrachten und Ausgelebten gänzlich zu brechen und neue Götter aufzusuchen oder die Natur als einzige Lehrmeisterin anzuerkennen, ward nun in München durch die herrschende, ziemlich rücksichtslos und ganz realistisch überall zugreifende, den eigenen Vorteil und Gewinn ohne viel Skrupel verfolgende Staatskunst nicht wenig Vorschub geleistet. Am direktesten geschah dies zunächst durch die Schaffung der großen Münchener Galerie, welche den begabteren unter den jungen Künstlern auf einmal eine neue Welt erschloß in den reichen Schätzen der altdeutschen und niederländischen Kunst, die sie ihnen darbot und ihnen dadurch die Möglichkeit zeigte, der ewigen Nachahmung der Antike oder Raffaels und anderer „Klassiker" zu entrinnen.

Diese folgenreiche Schöpfung der seither so berühmt gewordenen Münchener Sammlung ward durch die gleich nach 1799 bewerkstelligte Verlegung der Galerien von Zweibrücken und Mannheim nach München, dann 1806 durch die Übersiedelung der so reichen Düsseldorfer Sammlung, welche die dort regierenden bayerischen Herzoge nach und nach zusammengebracht, begonnen. Durch ihre Vereinigung mit den in München und Schleißheim schon vorhandenen großen Schätzen entstand umsomehr eine riesige Anhäufung von Bildern, als sie durch die Aufhebung der Klöster 1803 schon sehr vermehrt worden waren. Es blieb nun die Arbeit des bald nach Max Joseph von Zweibrücken herübergekommenen Direktors Chr. v. Mannlich, diese ungeheuere Masse zu sichten und zu den Galerien von München und Schleißheim zu gestalten, soweit dies nicht schon unter Carl Theodor geschehen war. — Anderen Einfluß denn als Galeriedirektor und Kunstschriftsteller hat der 1742 zu Straßburg geb. und 1822 zu München gest. Mannlich wohl kaum geübt. Schüler von Verschaffelt in Mannheim, dann von Venloo und Boucher in Paris besuchte er 1767 Italien und erfuhr in Rom von Mengs Einflüsse. Zurückgekehrt, ward er bald Hofmaler und Galeriedirektor in Zweibrücken, dann in München. Als Maler steckt er ganz in Mengs' Schuhen, hat eigenes wenig. Indes hat er sich als Galeriedirektor unstreitig Verdienste erworben.

Wie man diese unvergleichlichen Schätze anfänglich bei Hof zu würdigen verstand, zeigte sich am besten daraus, daß man um 1799 versuchte, die nach Glückstadt geflüchtete Düsseldorfer Galerie womöglich nach England zu verkaufen, was glücklicherweise nicht gelang. Dagegen wurde bald nach dem Regierungsantritt des Königs Max Joseph in München und bei Eintritt besserer Verhältnisse die Sammlung auch noch durch neue Gelegenheitskäufe beständig und oft sehr glücklich vermehrt. So ward 1805 das Selbstbildnis Albrecht Dürers um 600 Gulden gewonnen. Nichts charakterisiert besser den Unterschied der Zeit, als daß das weit geringere Bildnis Holzschuhers in unseren Tagen um 350,000 Mark für die Berliner

Galerie erworben ward! Wie rasch sich das aber auch damals änderte, zeigt sich daraus, daß 1808 für das angebliche Bildnis Raffaels schon 49,000 Lire aufgewendet wurden, und Dillis bereits 1815 in Paris um 215,000 Frs. 15 Gemälde italienischer Schulen, beidemal allerdings auf Antrieb des Kronprinzen Ludwig, erwarb, der schon mit Anfang des Jahrhunderts als die Seele aller künstlerischen Unternehmungen betrachtet werden muß und durch sein ewiges Drängen den vor allem behaglichen Lebensgenuß liebenden Vater oft nicht wenig ärgerte.

Mit der Düsseldorfer Galerie und Akademie kam dann auch 1806 deren Direktor Joh. Pet. Langer (geb. zu Kalkum 1756, † zu München 1824), der nunmehr den völligen Bruch mit der zopfigen Vergangenheit zu vollziehen vom Geschick erlesen ward. — In Düsseldorf unter Krahe, in Paris unter David gebildet, im ganzen doch noch mehr als der des David, der eklektischen Richtung des Mengs angehörend, die Rafael, Correggio und die Antike zu verbinden suchte — zeigte er in seinen frühesten Arbeiten auch englische Einflüsse, dann französische, bis die eklektische Richtung überwog. Indes brachte er wenigstens einen tüchtigen Schulsack und allerdings noch größeren Hochmut mit; war er doch derselbe, der kurz zuvor der Mutter des jungen Cornelius den Rat gegeben hatte, ihn — Schuster werden zu lassen, und der bei einem Fackelzuge, den ihm die Akademieschüler brachten, dieselben angeblich mit den Worten anredete: „Meine Herren, es gab nur drei wahrhaft große Künstler, der erste war Raffael, der zweite ist mein Sohn Robert, und den dritten verbietet mir die Bescheidenheit Ihnen zu nennen." Mit diesem Sohne Robert (geb. 1785, † 1846), der gleichzeitig mit ihm in Paris bei David studiert, dann aber seine Bildung durch einjährigen Aufenthalt in Italien vervollständigt hatte, richtete er nun die Münchener Akademie ganz nach Davidschem Muster neu ein, und Robert übernahm, da dieser als das Wichtigste galt, den Antikensaal an der Anstalt, an der außer ihm noch Hauber und Seidel, Fischer als Architekt, dann der mit Langer von Düsseldorf herübergekommene Kupferstecher K. Ernst Christoph Heß u. a. wirkten. Daß man hier Zeichnen und Malen, kurz das Handwerk der Kunst immerhin sehr viel besser lernen konnte als später, wo die Leitung der Schule an Cornelius überging, das unterliegt keinem Zweifel und wird am besten durch die Winterhalter, Riedel, Gegenbauer, Piloty sen., Jakobs, Kirner, Moosbrugger, Heinrich und Peter Heß, Schlotthauer und Zimmermann, E. v. Freyberg, Marie Ellenrieder u. a. bewiesen, die an der Anstalt ihre Studien machten und nach dieser Seite hin jedenfalls weit mehr leisteten, als ihre freskmalenden Nachfolger. — Nicht minder begreiflich ist aber auch, daß diese kalte, von jeder Berührung mit dem wirklichen Leben losgelöste akademische Kunst der Langer niemals irgend einen Einfluß auf die Nation oder selbst nur auf die Münchener Bevölkerung üben konnte. Dagegen haben sie der letzteren, die sich für ihre bemalten Gipsfiguren nicht begeistern wollte, zuerst den Vorwurf der Barbarei eingetragen, den man ihr an dem ganz französierten Hofe ohnehin schon beständig machte. Es war das ein Vorurteil, welches sich dann während der Herrschaft der Cornelianischen Schule noch gewaltig verstärkte, aber so unbegründet als möglich war. Es ist zu allen Zeiten die Art solcher Richtungen gewesen, welche das Herz des Volkes nicht zu gewinnen vermochten, demselben Unempfindlichkeit und Stumpfheit vorzuwerfen. — So ist denn auch von diesem Akademiedirektor, der sich selber ohne weiteres neben Raffael stellte, während er doch nichts als ein gut dressierter hölzerner Pedant ohne alle Eigentümlichkeit



Die Kreuzabnahme. Von Robert Langer

war, schon heute selbst in München fast nichts mehr zu entdecken, die Zeit hat ihm sein Recht widerfahren lassen, wie so manchem seiner nicht weniger aufgeblähten Nachfolger. Immerhin noch mehr ist von seinem Robert übrig geblieben, einer verbesserten Auflage des Vaters, den der Verfasser dieses Werkes noch selber als einen über seine Zurücksetzung durch König Ludwig sehr verbitterten, geschniegelten alten Herrn persönlich kennen gelernt hat. — Es war im Jahre 1833 und er malte damals gerade an einer „Erziehung des Bacchus", die in ihren lebensgroßen Figuren Correggio und die Antike auf die wunderlichste Art zu verbinden suchte, aber im Grunde wie aus Blech getrieben und lackiert aussah. Es sollte ein Bild der Üppigkeit der Natur sein, wie der Autor meinte, nur war weder von Üppigkeit und noch weniger von Natur viel zu entdecken. Das Bild ist wohl sein letztes geblieben, denn er ward 1841 nach Dillis' Tode Galeriedirektor und dann der des Elfenbein-Kabinetts. Weit interessanter als diese Arbeit ist ein Saal, den er sich in seiner Villa in der Vorstadt Haidhausen, dem sogenannten Langer-Schlößchen, das jetzt eine Schenke geworden, mit Szenen aus der griechischen Göttermythe in Fresko ausgemalt hat. Sie erinnern in der gesuchten Schönheit der Stellungen ihrer Figuren so direkt an Carstens und Genelli, daß man manchmal meinen könnte, sie gehörten diesen. Auch die trostlose, angeblich der Antike entlehnte Nüchternheit des Ganzen in seiner koloristischen Wirkung und ornamentalen Ausstattung ist bezeichnend für die Zeit, die merkwürdigerweise selbst alles dekorative Geschick verloren hatte, das doch noch Mengs und Knoller in so hohem Grade besaßen. Rob. Langer hat auch im Herzog Max-Palais einen Saal mit höchst manirierten Propheten und Sibyllen, die den Michelangelo übertrumpfen sollen, verziert. Weit achtbarer ist eine Grablegung in der Frauenkirche, wohl seine beste Leistung, die freilich über die Reminiszenzen an Raffael auch nicht hinauskommt, aber doch durch den schönen Aufbau der Gruppen erfreut. In der leblosen Ausführung an David oder Cammuccini allerdings mehr erinnernd als an den Urbinaten, wird sie gespreizt und leer, wo sie groß sein will.

Hatten die Früh- und Spät-Renaissance, wie der Barockstil und das Rokoko, endlich sogar der Zopf in München eine vortreffliche Vertretung gefunden, so gewann also mit dem Einzug der Langer da zunächst der hohlste und lebloseste aller Kunststile, der antikisierende, wie ihn Winckelmann hervorgerufen, der eigensinnige Holsteiner Carstens zuerst dargestellt hatte, nunmehr immer größeren Boden. In Deutschland trug dazu aber vielleicht nicht weniger die Wendung bei, welche unsere Litteratur kurz vorher genommen hatte. Denn nachdem Lessing zuerst wieder in seiner Minna von Barnhelm ein kerngesundes eigenartiges Kunstwerk geschaffen, das den nationalen Boden, auf dem es gewachsen war, in jedem Worte zeigt, so hat schon seine Emilia Galotti, welche das Bildnis eines deutschen Fürsten der damaligen Zeit lediglich aus äußeren Gründen nach Italien verpflanzt, wo es bei weitem nicht so naturwüchsig erscheint, dem Nathan vorgearbeitet, der noch mehr in der Luft steht, trotz seiner glänzenden Dialektik gar keinem Land und gar keiner Zeit angehört. Dieselbe Tendenz zeigen dann Goethe und Schiller, wo der erstere, der in seinem Götz, Egmont, Faust, vor allem aber in Hermann und Dorothea Schöpfungen gegeben hatte, welche in wahrhaft bewundernswerter Weise das Gepräge der Zeit und Nation tragen, in der sie sich bewegen, nunmehr infolge seines römischen Aufenthaltes zum Hellenismus überging und dem Faust, Tasso, Iphigenie und die natürliche Tochter folgen ließ. Verlegt der erstere die Szene

wiederum von Weimar, wo sie hingehört, nach Ferrara, wo ihre Menschen gar nicht hinpassen, macht aus Deutschen Italiener, die vom italienischen Charakter aber auch gar nichts haben, so tritt bei der natürlichen Tochter vollends diese kühle Manier alles Individuelle und Lokale auszutilgen, blos das „Allgemein-Menschliche", d. h. das was nirgends und nie existiert hat, geben zu wollen, aufs schroffste heraus und verdirbt ganz und gar ein Kunstwerk, das ohne diese lediglich vom Abscheu vor der elenden Gegenwart und ihrer trostlosen Erbärmlichkeit eingegebene Art höchst interessant hätte werden können. Schiller aber, vom Freunde angesteckt, ließ Kabale und Liebe wie Wallenstein, die ihre Zeit mit wunderbarer Kraft schildern, die Braut von Messina folgen, glücklicherweise nicht ohne im Tell bald wieder auf den richtigen Weg mit verdoppelter Energie zurückzukehren, während Goethe auf dem falschen beharrte. Es war genau so, wie wenn die Maler mit vieler Mühe aus lebendigen Menschen bemalte antike Gipsfiguren machten. — Man wollte das Kunstwerk von allem „Zufälligen" in der Natur reinigen und warf damit zugleich das Notwendigste von allem, Leben und Glaubwürdigkeit, zum Fenster hinaus, die an einen bestimmten Boden ebenso fest geknüpft sind, als ans Individuelle. — Ohne Zweifel lag dem allem Rousseau zu Grunde, dessen Anschauung ja heute noch die Vorstellungswelt ganzer Nationen beherrscht, während uns Darwin seither längst bewiesen hat, daß die aus den einfachsten Grundformen hervorgegangene Schöpfung nur ein beständiger Fortschritt zu immer reicherer und größerer Individualisierung der Gattungen ist, ja daß gerade in der Variabilität, d. h. der Unerschöpflichkeit der Natur in Erzeugung neuer individueller Formen, ihre eigentlich schaffende Kraft liege. — Davon hatte man damals — den einzigen Kant ausgenommen, keine Ahnung, und eben deshalb erleben wir die sonderbare Erscheinung, daß, während ihr angeborenes Talent unseren großen Dichtern und Künstlern den vollkommen richtigen Weg zeigte, eine falsche Kunsttheorie sie wieder von demselben ablenkte. Die nunmehr auftauchende romantische Richtung hatte wenigstens das Gute, dem Individuellen und örtlich Bedingten, dem Recht der Nationen und der Einzelnen wieder zu größerer Anerkennung zu verhelfen, wenn sie auch fortwährend rückwärts oder in die Ferne blickend und für bestimmte Vorbilder schwärmend, also zu beständiger Nachahmung geneigt, ebenso wenig eine ganz gesunde Kunst erzeugen konnte.

Umsomehr that dieses aber der nunmehr gleich mit Anfang des Jahrhunderts überall, bald im Bunde mit der Romantik, bald im Gegensatz zu ihr neu auftauchende Naturalismus. — Er war in jener ganzen Epoche eigentlich nichts anderes als der noch durch keine ästethischen Theorien beirrte, gesunde Instinkt der Künstler, der dem Goethe'schen Spruche, „es ist der Mensch in seinem dunklen Drange des rechten Wegs sich wohl bewußt", entsprechend, die Natur als erste und einzige Lehrmeisterin anerkannte, ohne deshalb irgendwie das Studium der technischen Errungenschaften früherer Perioden auszuschließen. Aber er ließ sich durch die Vorgänger nicht mehr seine Auffassung der Natur vorschreiben, er ahmte nicht bestimmte Kunstwerke oder Kunststile nach und entsagte damit, wie es alle ihm vorausgehenden Richtungen gethan, nicht dem unerschöpflichen Reichtum der Natur zu gunsten einzelner klassisch genannter Formen. Er konnte also auch nicht der trostlosen Einförmigkeit und Leblosigkeit verfallen, der jene abgeleiteten Kunstrichtungen nie entgehen.

Für die Münchener Schule war es denn auch ein Glück, daß sich gleich zu Anfang des Jahrhunderts eine gute Anzahl solcher Naturalisten schon bildete, ehe die Romantik zur Herrschaft gelangte. — Ja, sie füllen neben den Langerschen Akademikern, sich nur mühsam von deren Traditionen losreißend, fast die ganze Regierungsperiode des Königs Max Joseph aus und zeigen da zuerst den Weg zu der heute herrschenden nationalen Kunst. — Offenbar wirkte die vollständige Enthaltsamkeit von allen litterarischen Genüssen, die in München nicht nur unter den Künstlern herrschte und die einen so grellen Gegensatz zur norddeutschen Vielleserei bildete, außerordentlich fördernd für die Entstehung einer frischen und naiven, aus dem ewigen Jungbrunnen der Natur schöpfenden Richtung. Dazu kamen unzweifelhaft Einwirkungen der englischen Schule, die unter Hogarth zuerst diesen Weg eingeschlagen, dann Chodowieckis, der es in Berlin that; doch sind sie nicht häufig nachzuweisen. Um so bestimmter ist das von dem mit Max Josephs Regierungsantritt und Montgelas' realistischem Wirken überhaupt eintretenden Aufschwunge des bayerischen Lebens zu behaupten. Vorab von der ungeheueren Anregung, welche die beständigen Kriege durch ihre Schicksalswechsel und ergreifenden Katastrophen gaben. Da bildete sich, zunächst um dem Bedürfnis nach bildlicher Darstellung der Zeitgeschichte zu genügen, eine Art volkstümlicher Kunst aus, wie sie etwa den heutigen illustrierten Zeitungen entspricht, die ihre Hauptsitze in Nürnberg und Augsburg hatte und ganz Deutschland mit Darstellungen der Kriegsereignisse, Zeitbildern, Karikaturen u. dgl. überschwemmte.

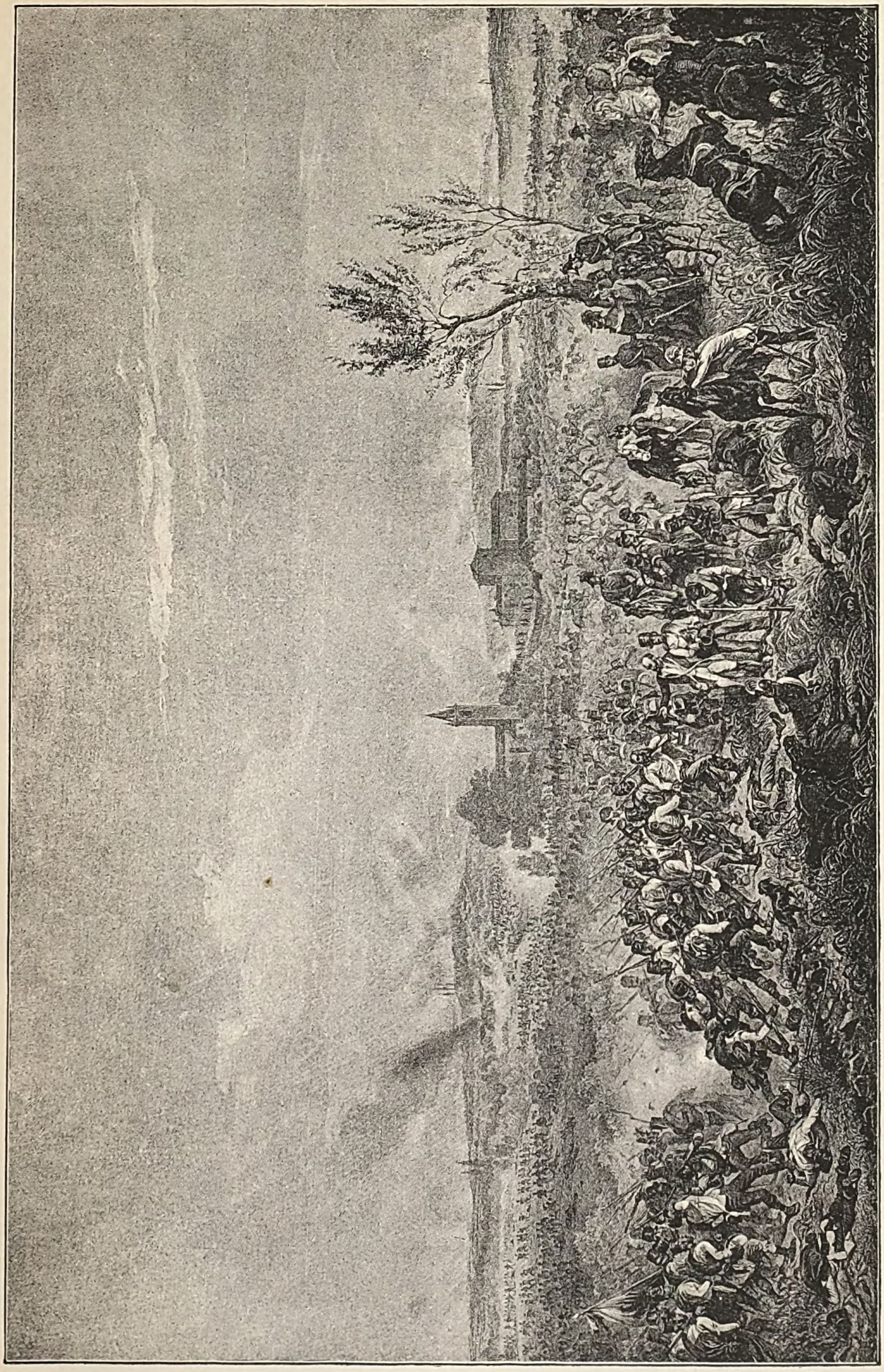


Radierung von J. M. Klein

Aus diesen Werkstätten ging eine ganze Anzahl von begabten Künstlern hervor, so aus den Künstlerfamilien Rugendas, Kleemann und Glauber, dann Joh. Mich. Voltz, (geb. 1784 in Nördlingen, † 1858 ebendort), ein leichtes und glückliches Talent, dessen zahllose Illustrationen, Schlacht- oder sonstige Zeitbilder ihn in ganz Deutschland bekannt machten. Viele Einflüsse von Chodowiecki und Ramberg zeigend in seinen zahlreichen Kostümbildern, hat er in den größeren Kompositionen wie z. B. in der „Kulturgeschichte des Menschengeschlechts" viel Ähnlichkeit mit Retzsch, in der noch ganz antikisierenden Formbehandlung, die ihn wie alle anderen Illustratoren von 1800—1830 charakterisiert, und die sie an genauer Beobachtung des Individuellen und Charakteristischen auffallend hindert, da man in allen ihren Figuren das antike Schema immer wieder durchfühlt. Ebenso charakteristisch für diese Zeit ist der sentimentale Zug, eine sonderbare Mischung der ärgsten Philisterhaftigkeit mit einem gewissen weinerlichen, rührseligen und Biedermeyerischen Wesen. Man glaubt vor diesen Menschen immer Kotzebue und Iffland zu hören oder Mathisson bei den

Naturschilderungen. Unstreitig ist aber gerade deshalb, weil sie uns einen viel tieferen Einblick in den wahren Charakter der Zeit gewährt, als alle Bilder der Herren Akademie-Direktoren und Professoren mit ihren steifleinenen trojanischen Helden und olympischen Göttern, die volkstümliche Illustration, wie sie Volt, Ramberg u. a. vertraten, unendlich interessanter und wichtiger für die Kenntnis einer uns heute bereits von Königsberg bis Basel merkwürdig gleich einförmig erscheinenden Periode, in der selbst Achill einen Zopf und Gamaschen nebst ungeheuerem Rockkragen zu tragen scheint. Am fürchterlichsten wird diese Kunst aber, wenn sie witzig und satirisch sein will, wie in den Krähwinkliaden und den vielen Karikaturen auf Napoleon, von denen Volt eine gute Zahl gestochen, wie er fast alle damaligen Bühnenstücke und besonders Opern illustriert hat. Den korsischen Dämon von Gottfried Biedermeyer verhöhnt zu sehen, wird fast unerträglich. Nur sehr langsam arbeitet sich bei den durch das unverdaute Studium der Antike einerseits und die sie umgebende trostlos enge und verzopfte Welt andererseits, um alle Freiheit des Geistes und allen Sinn fürs Individuelle gebrachten Künstlern dieser Periode eine genauere Beobachtung der Natur durch. Der erste, der hier Erhebliches leistete und dadurch seine Werke zu einer vortrefflichen Quelle für die ganze Zeit gemacht hat, war Joh. Mich. Klein (geb. in Nürnberg 1792, † in München 1875), der sehr früh in den Kunstbetrieb seiner Vaterstadt hineingezogen wurde und schon 1805 zu radieren anfing. Weniger begabt als Volt, aber sich eben darum enger an die Natur anschließend, und durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Wien während der Kriegsjahre mitten in eine überaus malerische Welt versetzt, machte er besonders Studien nach Tieren und nach den durchziehenden Truppen aller Nationalitäten, die er dann, mit bewundernswerter Treue und Schärfe radiert, herausgab. Sie fanden große Verbreitung und verdienten sie ihrer naiven, wenn auch gründlich philisterhaften Wahrheit halber auch, obwohl selbst ihm das antike Schema noch oft zwischen die Beine kommt. Mit der früheren manirierten aber graziösen Zopfkunst hat diese neuauftauchende nicht mehr viel gemein, eckig und ungeschickt, aber grundehrlich wie sie es ist, hat sie doch den Mut, mit der alten verlogenen und konventionellen Tradition gründlich zu brechen und auf Dürers Art zurückgreifend, vor allem den Kontur zu betonen. Pedantisch genau und gewissenhaft, ward unserem Klein nur die Bewegung der Figuren noch schwer, während ihre Charakteristik meist vortrefflich gelang.

Der bedeutendste dieser schwäbisch-fränkischen Gruppe ist Albrecht Adam, (geb. 1786 in Nördlingen, † 1862 in München). — Von seinem Vater zum Konditorhandwerk erzogen, kam er als solcher nach Nürnberg, wo er sich an der Kunstschule im Zeichnen ausbildete und sich durch kleine Porträts, Jagd- und Pferdestücke durchbrachte. Die Bekanntschaft mit Rugendas in Augsburg leitete ihn dann von der Pferdemalerei zur Darstellung von Schlachten und Kriegsszenen. Keck und unternehmend, bald weltläufig im hohen Grade, eine frische Landsknechtsnatur, die keine idealen Interessen kannte, aber ein echtes Kind der wilden Zeit war, ihre Freude am Abenteuer hatte und den eigenen Vorteil dabei rasch zu ergreifen verstand, siedelte er nun nach München über. Dort studierte er in der Galerie Wouvermann mit großem Eifer, knüpfte in der Armee zahlreiche Verbindungen an wie bei Hofe und machte dann sogar den Feldzug von 1809 mit den bayerischen Truppen als Maler mit, um hierauf längere Zeit in Wien zu bleiben und das Gesehene zu

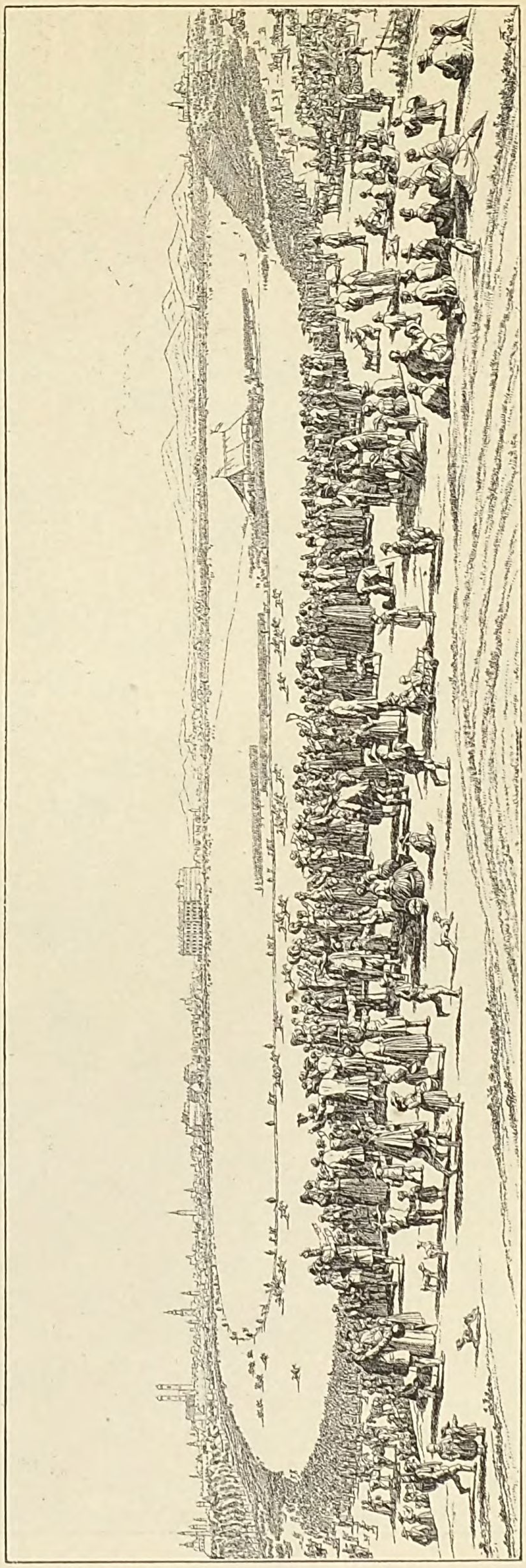


Die Schlacht von Custozza. Von Albrecht Adam

3*

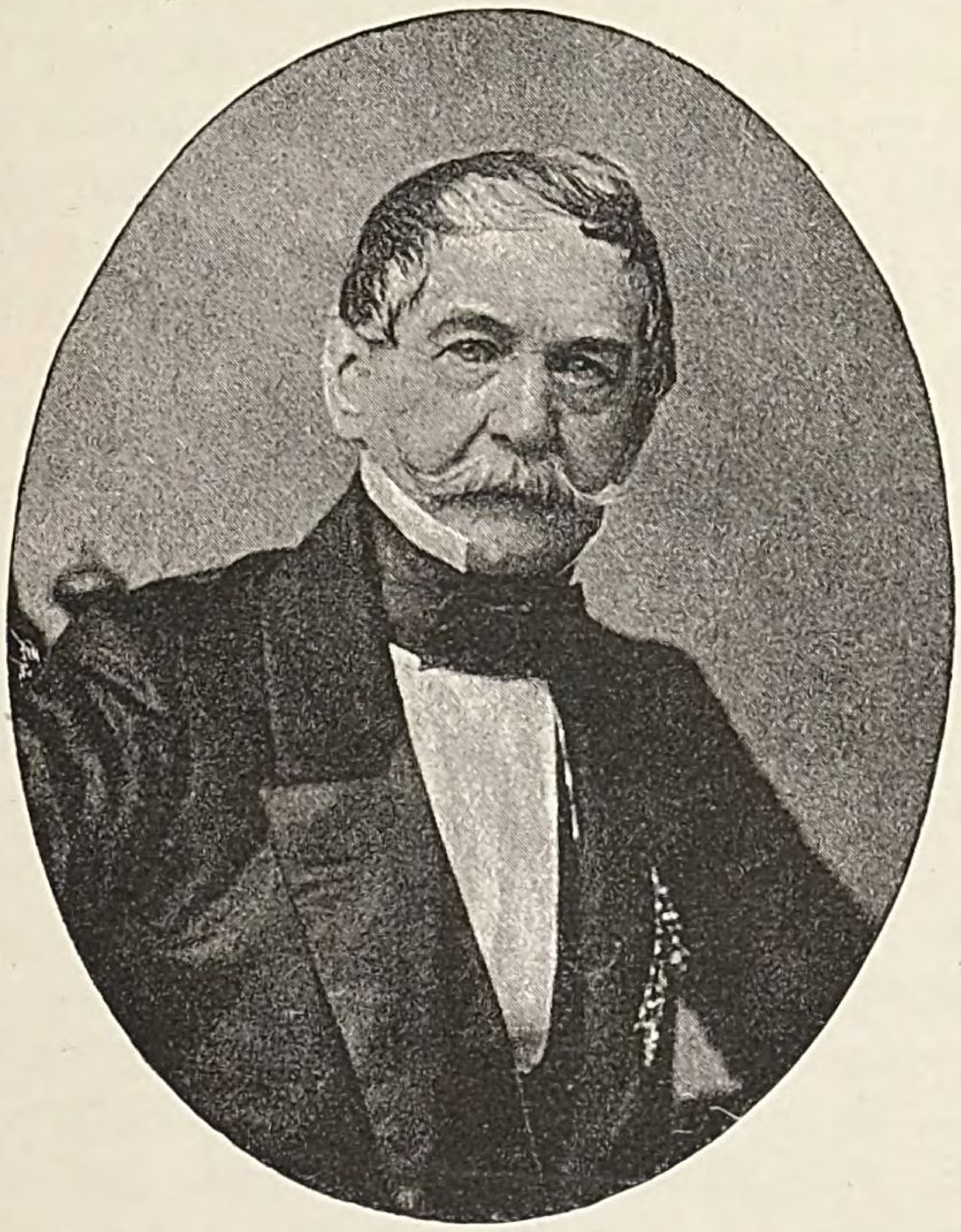
Bildern zu verarbeiten, in denen keine Spur mehr vom sonst überall noch spukenden Gipskopf zu finden ist. Durch sie erregte er die Aufmerksamkeit des Vizekönigs Eugen Beauharnais, der ihn zu seinem Hofmaler machte, mit nach Italien nahm und sich nunmehr von ihm auf all' seinen Reisen und Kriegszügen begleiten ließ. So auch 1812 nach Rußland, von wo glücklich zurückgekehrt, er dann seine Erinnerungen an diesen merkwürdigen Feldzug von 1815 an in einem sehr achtbaren lithographischen Werke von 100 Blättern niederlegte, das durchaus Selbsterlebtes wiedergebend, heute noch eine Hauptquelle für diese so folgenreiche als furchtbare Katastrophe bildet. Bezeichnend ist, daß Titel und Text französisch geschrieben sind, bei einem Werk, das kein Dutzend französischer Abnehmer zählte. Auf Adams spätere Thätigkeit wird noch zurückzukommen sein.

Von fast noch größerer Wichtigkeit als Adam für diese früheste Epoche ward trotz seines geringeren malerischen Talents der schon erwähnte Wilhelm von Kobell, der, 1808 zum Professor an der Münchener Akademie ernannt, nun, wo der Krieg jedes andere Interesse absorbierte, und im Feldzug von 1809 das bayerische Selbstgefühl mächtig gehoben ward, eine Menge allerdings noch sehr hölzerner Schlachtenbilder malte, unter deren Kürassieren und Artilleristen das antike Schema oft



Das Oktoberfest zu München. Von Wilhelm von Kobell

seltsame Verwüstungen anrichtet. Wir finden deren in der neuen Pinakothek, andere im Schlachtensaal der Residenz und in Schleißheim. Wenn man eines gesehen hat, so kennt man sie indes alle, da sie sich kaum von einander unterscheiden in ihrer unsäglichen Pedanterie, die eine Schlacht genau wie eine Parade nur vom Standpunkt eines Korporals ansieht. Kobell versteht seine Menschen weder geschickt zu verkürzen noch überhaupt wahr zu bewegen, hat für Gruppierungen und malerischen Reiz, für Beleuchtung und Luftperspektive wie für Benutzung von Zufälligkeiten aller Art wenig Auge. Dagegen gibt er das Wesentliche einer Aktion ziemlich deutlich, in einer Art freilich, die einen bezweifeln läßt, ob er die Schlachten, die er malt, auch selber gesehen und nicht vielmehr alle in seiner Stube mit Hülfe des Gliedermannes komponiert habe. Offenbar nahm er sich van der Meulen mehr zum Muster, als die Natur. Indes hat er wenigstens einige koloristische Vorzüge selbst vor Adam voraus, wird vorab nie bunt. Es wäre denn auf seinen ländlichen Szenen, wie er deren mehrere nach dem Muster Philipp Wouvermanns gemalt hat, hinter dem seine kühle und nüchterne, porzellanene Malerei allerdings gar weit an Geist und Leben zurückbleibt. Dennoch hat er dabei wie Klein und Adam das Verdienst, doch endlich wieder einmal ins unmittelbare Leben um ihn herum dreist hineinzugreifen, statt die Welt durch lederne Ajaxe zu langweilen. So führt er auch den Beschauer zuerst wieder an die bayerischen Seen oder auf die Münchener Hochebene, zeigt ihm das malerische Landvolk, speziell Dachauer Bäuerinnen, ja schildert uns sogar mit peinlicher Gewissenhaftigkeit das Münchener Oktoberfest in einer großen Radierung, deren hunderte von Figuren nicht ohne Reiz der Auffassung sind.



Peter von Heß
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl

In seiner ganzen Thätigkeit ward Kobell freilich bald verdunkelt durch seinen genialen Nachfolger **Peter Heß**, (geb. zu Düsseldorf 1792, † in München 1874). Erst Schüler seines Vaters, des Kupferstechers C. C. Christ. Heß, der als ein sehr strenger, an den Altdeutschen gebildeter Zeichner, glücklicherweise auch seine drei Söhne wiederum zu ihrem wie zum strengsten Naturstudium anhielt, hatte Peter schon früh solche Fähigkeiten und zugleich eine so entschieden realistische Gesinnung gezeigt, daß er dadurch epochemachend für die ganze Schule geworden ist. Denn er war der erste, dessen Realismus zu einer Anzahl in ihrer Art klassischer Leistungen führte und der durch dieselben den Münchener Naturalisten für lange Jahre

hinaus den Weg zeigte. Nachdem er seines Vaters Unterricht genossen, der ihn nach dem Muster der altdeutschen Stecher, vor allem zur Ausbildung des Konturs hindrängte, schloß er sich in seinen frühesten Arbeiten an Kobell an, dessen steife Art er in seinen ersten Schlachtbildern noch vollständig nachahmt. Er hatte durch die unaufhörlichen Truppenzüge schon lange die reichste Anregung für sein großes zeichnerisches Talent erhalten und Aufsehen erregt durch die scharfe Beobachtungsgabe und die peinlich genaue Individualisierung, welche er gleich Klein alsbald erstrebte, und die so sehr gegen die flotte und malerische, aber aller Charakteristik bare Zeichnungsart des Zopfes abstach. Dies gab jetzt Veranlassung dem Einundzwanzigjährigen zu gestatten, die Feldzüge von 1813—1815 im Hauptquartier des Generals Wrede mitzumachen. Dort nahm er dann nicht nur ganz die Manieren und die Denkungsart der bayerischen Militärs jener Zeit an, sondern brachte auch eine außerordentlich reiche Ausbeute an Studien mit und lernte den Krieg genau kennen. Die glühende Feindschaft gegen den nachgerade unerträglich gewordenen Übermut des eben noch herrschend gewesenen Franzosentums behütete ihn dann auch glücklich vor jeder Einwirkung der ja auch die deutschen Akademien neben der Mengs'schen bald mehr bald weniger antikisierend beeinflussenden Davidschen Schule. Im Gegenteil empfing er Einflüsse nur von den Vorbildern des Vaters, den Altdeutschen und allenfalls von Wouwermann, dem er in seiner Malerei alsbald, wenn auch ein wenig trocken, bunt und porzellanen nacheiferte. Die Nüchternheit des im Leben allen Idealen abgewandten, kalt verschlossenen und stolzen Realisten macht sich denn auch auffallend geltend in seinem ersten großen Bilde, der Schlacht von Arcis sur Aube, wo er noch ganz in W. Kobells lederner Art steckt, die, ein Seelenleben gar nicht kennend, einen Mann sich genau benehmen läßt wie den andern. Weit bedeutender und selbständiger sind seine kleinen militärischen Bilder aus dieser Zeit, Kosakenszenen aus dem Kriege in Frankreich 1814, welche diese wie die französischen Soldaten und Bauern nebst der ganzen Landschaft mit ebenso großer Schärfe als außerordentlichem malerischen Talent wiedergeben und wahre Meisterstücke in ihrer Art sind. Ebenso wirken aus dem russischen Feldzug rückkehrende bayerische Offiziere, polnische Pferdehändler u. a. überaus anziehend, selbst durch die Komposition und den Aufbau der Gruppen, nicht nur durch die vortreffliche Charakteristik und liebevolle Ausführung alles Details, die ganz nach altdeutscher Art jeden Grashalm beseelt und höchstens in der Totalwirkung hinter jenen Alten zurückbleibt. Von Hohe ganz in demselben Geiste lithographiert, haben diese Bilder eine ungeheuere Verbreitung gewonnen und verdient, da sie den gleichzeitigen von Vernet an Naturgefühl gleichstehen, und wenn auch nicht so flott gemalt, sie an Originalität dafür weit übertreffen. Im Jahre 1818 ging Heß nun nach Italien, von wo er wiederum eine Fülle von Studien zurückbrachte, die er zu einigen reizenden Bildern verwertete, unter denen „Abruzzische Bauern vor einer römischen Schenke" (N. Pinakothek) wohl das schönste ist, ebenso ein mit unglaublicher Delikatesse gemaltes „Marino" (ebendaselbst). Dann entstand 1819 noch der Rheinübergang der Kirgisen bei Caub, wo man diese „Befreiungsbestien", wie sie Goethe nannte, vortrefflich charakterisiert findet. Bald darauf malte er jenen berühmten „Morgen in Partenkirchen" (Galerie Leuchtenberg), wo er das Hochgebirgsleben mit seiner innigen Verbindung von Menschen, Tieren und hochpoetischer Landschaft wahrhaft epochemachend schilderte. Es folgten nun eine „Verteidigung der Kinzigbrücke durch bayerische Dragoner" und „Gefecht zwischen fran-

zösischen Dragonern und österreichischen Husaren", dann endlich 1822 das berufene „österreichische Lager", wo die einzelnen Volksstämme, aus denen diese bunte Menge sich zusammensetzt, unübertrefflich charakterisiert sind, mit einer nüchternen Objektivität, die nichts zu wünschen übrig läßt und heute noch mustergültig erscheint, da sie



Ein Morgen in Partenkirchen. Von Peter von Heß

jeder Idealisierung ebenso aus dem Wege geht, als der malerischen aber sehr monotonen Auffassung als Bestien, mit welcher z. B. Wouvermann seine Soldaten des dreißigjährigen Krieges schildert.

Es charakterisiert aber sowohl die Zeit als die Maler, daß man bei Heß sowenig als bei Adam jemals jene anekdotischen Züge von Vaterlandsliebe und besonderem Heroismus einzelner findet, durch welche die Franzosen nach ihrer Historienmaler, besonders aber nach Vernets Vorgang der Schlachtenmalerei ein so hohes, sowohl allgemein menschliches als nationales Interesse zu verleihen wissen. Der Krieg ist Heß und leider auch den meisten nach ihm ein Handwerk ohne alle anderen

moralische Faktoren, als denen der Mannhaftigkeit und angeborenen Rauflust; der General befiehlt und der Soldat gehorcht, das ist alles. Hier steht unsere deutsche Schlachtenmalerei, zum guten Teil selbst heute noch, tief unter der französischen, weil sie im Krieg meistens nur den materiellen Vorgang sieht, statt ihn als ein Mittel zur historischen Charakterschilderung, zur Seelenmalerei zu benützen, wozu er sich doch in so hohem Grade eignet. Sobald daher Heß oder Adam, genau wie ihre Nachfolger, von den Gemeinen und allenfalls den Subalternoffizieren zu den eigentlichen Führern übergehen, werden sie gewöhnlich völlig unzulänglich. Während darum die französischen Maler für ihr Volk und seine Helden eine unermeßliche Propaganda zu machen und seinen Nationalgeist mächtig durch ihre Bilder zu heben verstanden haben, war die Wirkung der unserigen jederzeit eine sehr geringe. Sie vermochten fast nie das Herz der Nation zu erobern und erst die Panoramenmalerei ermöglichte es, da einige fühlbare Wendung hervorzubringen.

Es bliebe nun noch übrig, die Summe der Errungenschaften zu ziehen, die Heß und seine Zeitgenossen der deutschen Kunst wiedergewonnen haben. Schon darum ist dieselbe sehr bedeutend, weil sie einen so totalen Bruch mit der zopfigen Vergangenheit wie mit den eklektischen Prinzipien der Langerschen Schule darstellen, wie er kaum jemals sich in der Geschichte findet. Denn während diese Akademiker in geradezu unglaublicher Weise unberührt bleiben von der Zeit und ihrer Umgebung, so spiegeln unsere Naturalisten beide mit einer überraschenden Schärfe ab, sowohl ihr pedantisches, aber mannhaftes Wesen, als ihre gelegentlich ganz unerhörte Philisterhaftigkeit. Aber auch ihre trotzalledem oft tief poetische, angeborene Empfindung, die jugendlich innige Liebe und den Respekt vor der Natur, die grenzenlose Ehrlichkeit, die ja alle dem Zopf wie der antikisierenden Richtung abhanden gekommen waren. Sie sind deshalb nach einem vollen Jahrhundert die ersten, welche wieder die eigene Persönlichkeit im Kunstwerk ausprägen, nicht bloß tote Nachahmungen geben. Standen die antiken Helden der Langer und Carstens wie die gepuderten Schäfer des Zopfes mit der Persönlichkeit der Maler in einem so unlösbaren Widerspruch, daß er notwendig zu dem affektierten, gespreizten oder theatralischen Wesen führen mußte, das diese Kunstwerke so unglaubwürdig macht, so sind die Klein, Adam, Heß, Wagenbauer, Bürkel ganz eins mit ihren Werken, spielen nie Komödie, wie vor und neben ihnen geschah. Das war aber schon ein ungeheurer Gewinn, der selbst die großen technischen Mängel weit aufwiegt, die von solchem Bruch mit den Vorgängern unzertrennlich waren. Denn während noch bei Edlinger die Traditionen der alten niederländischen Technik ebenso lebendig sind, als bei der Mengs'schen Schule die der italienischen Klassiker, so stehen Heß und seine Mitstrebenden ganz auf eigenen Füßen. Vor allem in dem bunten, des Helldunkels wie des Studiums der Farbenwerte und der Lichtwirkungen ganz entbehrenden Kolorit. Sie scheinen genau, wie die ihnen folgende Cornelianische Schule die Malerei nicht als eine längst erfundene Kunst zu betrachten, sondern sie ganz neu erfinden zu wollen. In nichts malt sich die beginnende neue Zeit so deutlich, als in dieser völligen Verläugnung aller bisherigen koloristischen Tradition. Ganz ist diese Erscheinung schwer zu erklären, da sie gleichzeitig nicht nur in

München, sondern in ganz Deutschland auftritt. Zum guten Teil beruht sie aber darauf, daß weder Heß noch seine Richtungsgenossen je so die Alten kopierten und ihr Kolorit studierten, wie man es heute thut, ja nicht einmal viele Studien nach der Natur in Öl malten, sondern sich meistens mit leichter Aquarellierung begnügten, ebensowenig auch je nach dem Modell unmittelbar aufs Bild malten, sondern gewöhnlich nur Studien benutzten. Von „Ton", jener harmonisierenden Einhüllung aller Gegenstände durch Luft und Licht, haben sie vollends keinen Begriff, so wenig als von der großen Rolle, welche die grauen Lufttöne, sowie die neutralen Farben



Abendliche Landschaft. Von M. J. Wagenbaur

überhaupt in der Malerei spielen. Wenn sie daher einmal nicht hart, nüchtern, aquarellartig und bunt erscheinen, so liegt das mehr als am bewußten Wollen, am angeborenen Talent, das freilich einen Heß gar oft am sichersten führte. Mit dem Auftreten der Cornelianischen Schule nahm aber diese koloristische Anarchie noch erheblich zu, da dieselbe sogar ein System daraus machte.

Wir verlassen Heß, um zu seinen malenden Zeitgenossen zurückzukehren, die mit ihm die erste realistische Periode der Münchener Kunst ausmachen. Unstreitig hat diese bisher bei weitem nicht genug gewürdigte Richtung eine gesunde Naturwüchsigkeit, einen spezifisch nationalen Charakter, entwickelt in ihrem eifrigen Naturstudium bald ein ebenso eigentümliches als bedeutendes technisches Können, welche beide jene klassisch-romantische des Cornelius nie mehr zu erreichen vermochte. — Denn neben des Peter Heß Sittenbild- und Schlachtenmalerei, die ja nur wenig vorausgeht der älteren Wiener Schule, wie sie durch Fendi, Waldmüller und Gauermann vertreten ist und jener Berliner Richtung, die etwas später in Krüger ihren

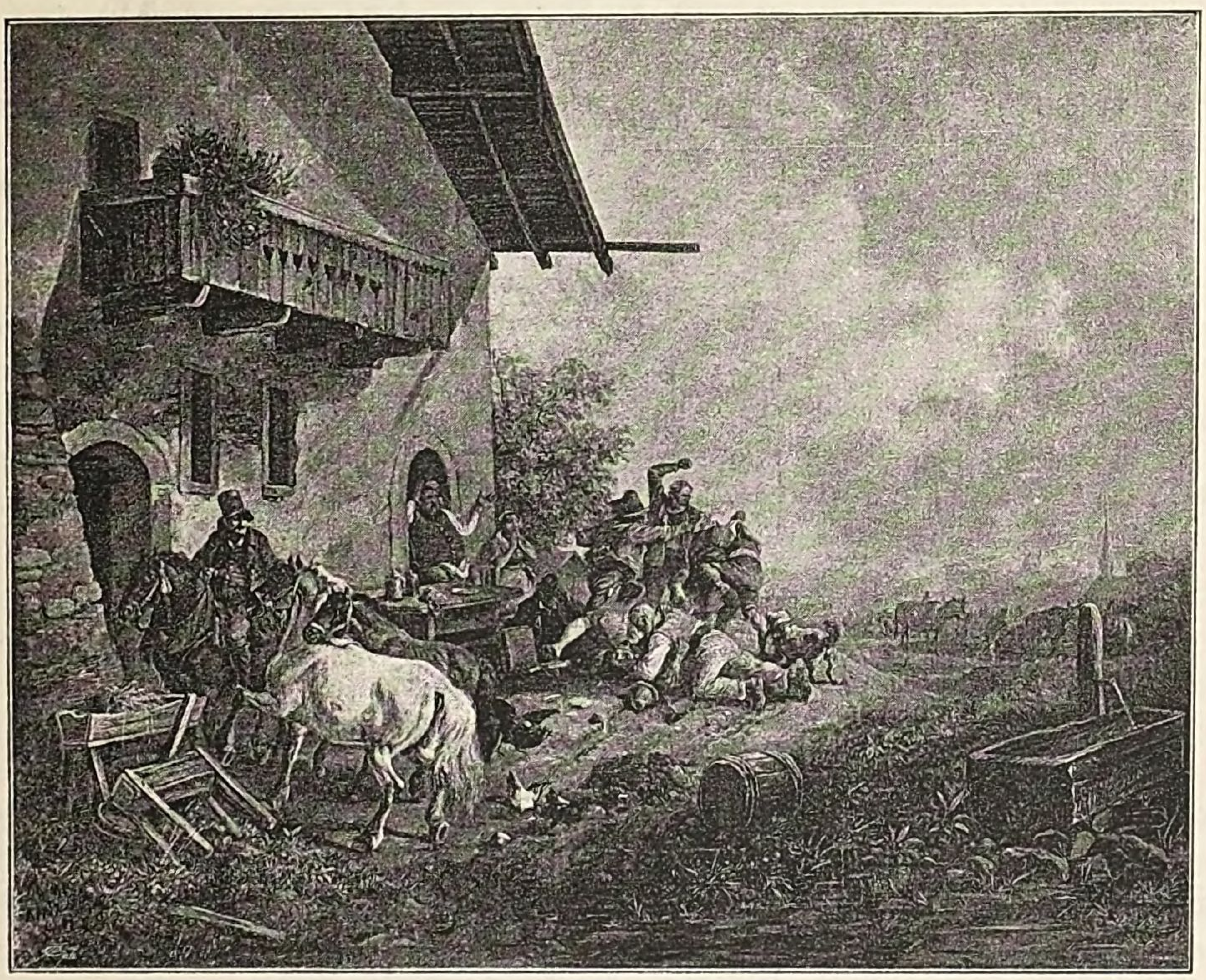
glänzendsten Repräsentanten fand, blühte nun bald auch die naturalistische Landschaftsmalerei in München auf. Den Übergang bildet neben W. v. Kobell und gleichzeitig mit dem mehr idealisierenden Dillis, Johann Jakob Dorner (geb. in München 1775, † 1852), Sohn seines gleichnamigen Vaters, der Sittenbilder gemalt. Erst Schüler desselben und Mannlichs, ging er dann aber zur Landschaft über, wo er gleich den Schönberger und so vielen anderen, erst Claude zum Muster nahm. An ihn oder Beich erinnert sein größtes Bild, ein noch sehr manirierter Walchensee (N. Pinakothek), das bei erheblicher technischer Geschicklichkeit wenig Natur zeigt, noch ganz im Zopf steckt. Besser sind einige andere Landschaften ebenda, die mehr an Ruysdael und Everdingen anklingend, doch auch bereits zunehmendes Naturstudium und Versuche zur Darstellung von Stimmungen, z. B. heranziehende Gewitter zeigen, während die älteren Zopfkünstler den ewig klaren Claude'schen Himmel niemals durch Wolken trüben.

Weit bedeutender als Dorner ist sein berühmter Schüler Max Joseph Wagenbaur (geb. 1774 zu Grafing in Oberbayern, † 1829), der die neue Richtung zur Herrschaft bringen sollte. Autodidakt durchaus, hatte er als Freiwilliger bei den Chevaulegers gedient, hierauf an der Galerie angestellt, ging er dort zur Tiermalerei über, die er mit viel Talent nach dem Vorbilde des Van der Velde übte und sich rasch Ruf dadurch erwarb. Später nahm dann die Landschaft, bei der er speziell die bayerische Hochebene und das nahe Gebirge oder die an dasselbe anstoßenden Seen schilderte, doch wieder einen immer größeren Platz auf seinen Bildern ein. Ersetzte er die Nachahmung des Claude und Poussin durch das Studium der Niederländer, so zeigte er doch auch da bald seine Selbständigkeit, besonders in der Kolorierung, der Stimmungslandschaft. So besitzt die Leuchtenbergsche Galerie einen Morgen auf der Alme von ihm, den man unbedingt klassisch nennen kann. Die N. Pinakothek hat auch einen gelungenen Sonnenuntergang auf der bayerischen Hochebene mit Vieh, ebenso eine Reihe kleiner Bilder, die sämtlich sein schlichtes Naturgefühl in wohlthuender Weise aussprechen. Fast noch mehr als durch seine Bilder hat er aber durch seine Lithographien gewirkt, wo besonders seine Vorlagen zum Landschaftszeichnen eine unermeßliche Verbreitung gefunden haben, die weit über Deutschland hinausging und erst durch Calame verdrängt werden konnte. Allerdings kalligraphiert er den Baumschlag erst recht, denn die Darstellung der Baumnatur beherrscht alles andere, aber er thut es doch mit weit mehr Geschmack und besonders Sinn fürs Charakteristische der einzelnen Baumgattungen, als dies bis dahin geschehen war. Ebenso bildet die malerische Freiheit seiner Behandlung einen sehr wohlthätigen Gegensatz zu der des Koch, Reinhard, Steinkopf u. a. gleichzeitiger Stilisten. Seine zahlreichen Bilder haben sich daher eine bleibende Bedeutung errungen und sind, ob der schlichten Unbefangenheit, ihrer idyllischen Anmut und ihrer echt bayerischen Anspruchslosigkeit heute selbst noch mehr als früher bei ihrem Entstehen geschätzt, wo sie der gesund empfindende, aber jeder Romantik abgeneigte König Max allen vorzog, welche die Akademie lieferte.

Bereits mehr zur Romantik neigte sich Dominik Quaglio (geb. in München 1787, † 1837), Sohn Joseph Quaglios, der sich erst der Theatermalerei widmete wie dieser, dann aber zur Architekturmalerei in Öl überging und ihr durch seine hochpoetische Auffassung und die Vorliebe für altdeutsche Bauwerke bald eine ganz neue nationale Wendung gab. Man findet seine mit spitzem Pinsel und wenig Farbe gemalten,

unendlich liebevoll durchgeführten Bilder in großer Anzahl in der N. Pinakothek, in der Berliner National-Galerie, und in allen Privatsammlungen jener Zeit. Ebenso hat er sehr viel gestochen und lithographiert und und durch seine reizvollen Prospekte nicht wenig zur Liebe unserer mittelalterlichen Baukunst beigetragen.

Dieser frühe Aufschwung einer ganz selbständigen Schlachten-, Sittenbild-, Tier- und Landschafts- wie Architekturmalerei konnte natürlich nicht ohne Nachfolge



Ländliche Prügelszene. Von Heinrich Bürkel

bleiben. Schon Lorenz Quaglio, Bruder des Dominik (geb. 1793, † 1869 in München), widmete sich der Darstellung des bayerischen Bauern- und Kleinbürgerlebens mit naiver Liebenswürdigkeit und Einfalt. Dann war 1822 Heinrich Bürkel (geb. 1802 zu Pirmasenz, † 1869), nach München gekommen, nachdem er schon mit elf Jahren wegen einer Karikatur auf Napoleon mit der Polizei in Konflikt geraten war und sich seither immer im Zeichnen nach der Natur geübt hatte. Von der vornehmen Münchener Akademie gleich Cornelius als talentlos weggeschickt, bildete er sich dann bei Freunden und besonders in der Galerie durch unermüdliches Studium des Wouvermann und Ruysdael im Malen aus, wie es vor ihm Adam und Heß gethan. Indes unterscheidet er sich von diesen bald durch seine ausschließliche Hinwendung zur Darstellung des Gebirgslebens. Noch mehr aber durch den kerngesunden, derben Humor, mit dem er dasselbe schilderte. Diese humoristische Auffassung, die später der deutschen Bauernmalerei jenen so unvergleichlichen Reiz geben sollte, welchen sie vor der aller romanischen Nationen voraus hat und nur

mit der englischen teilt, hat Bürkel in München recht eigentlich eingeführt, da weder Kobell und Klein, noch Peter Heß oder Adam auch nur eine Spur davon zeigen. Sie hing mit der derb sinnlichen Natur des kolossalen, eine unverwüstliche Gesundheit genießenden, und ihr Behagen in seine Werke ausströmenden Mannes, wie mit dem fröhlichen Pfälzer Naturell desselben aufs genaueste zusammen, und wirkt deshalb umso ansteckender.

Indes beschränkt sich Bürkels Verdienst nicht darauf. Der Humor bedingt selbstverständlich die Stimmung und so finden wir denn diese sehr bald als ein Hauptelement seiner Darstellung benutzt. Da sehen wir mitten im Winter einen umgestürzten Schlitten, der seinen Inhalt von sehr angeheiterten Bauern in den Schnee gebettet, oder wir finden uns vor einer Schmiede, an der ein Cyklope den gesprungenen Reif eines erkrankten Gefährtes zu heilen sucht. Wie er zuerst mit feiner Beobachtung alle Tages- und Jahreszeiten schildert, so gibt er auch alle Hauptperioden im menschlichen Leben und geht dabei nur dem Tragischen durchaus aus dem Wege. Taufen und Hochzeiten, oder Scheibenschießen führen uns zum lustig auf sonniger Höhe gelegenen Wirtshaus, oder lassen die Gäste auf den drolligsten Fahrgelegenheiten von da zurückkehren. An derben Liebesgelüsten fehlt es bei ihm so wenig, als an Rauflust, Streit und Zank unter den handfesten Burschen. Die Geschicklichkeit, mit der Bürkel manche berühmte Wouvermannsche Kompositionen in den Gebirgsstil übersetzt, ist geradezu bewunderungswürdig. Denn sein Vorbild etwa gar direkt kopieren und auch Söldner des dreißigjährigen Krieges malen zu wollen, wie man es jetzt thut, fiel ihm bei seinem gesunden malerischen Instinkt nicht ein; er schildert wohlweislich nur, was er selbst gesehen und erlebt hat, gibt niemals Kunst aus zweiter Hand. Dasselbe that er selbstverständlich auch mit der Landschaft, deren Darstellung, besonders der unserer köstlichen Gebirgsdörfer, er großen Reiz abgewann und selbst hier die Feinheit seines Vorbildes oft nahezu erreichte. Der Erfolg war denn auch ein ungeheurer, weil diese derb-humoristische Auffassung ganz neu war, und alle Kabinette Europas mußten bald ihren Bürkel haben. Auch als er später infolge eines längeren Aufenthaltes seine Darstellung auf Italien übertrug und es eine Zeitlang fern von aller Sentimentalität und Romantik, mehr von der Spitzbuben-, Floh- und Wanzenseite aber überaus charakteristisch mit all' seinem malerischen Reiz schilderte, blieb er gleich originell. — Denn seine Erfindung war so unerschöpflich wie seine Arbeitskraft und er hat viele hunderte von Bildern gemalt im Laufe seines langen Lebens. Konnte er sich so rühmen, eine neue Welt entdeckt und seiner Nation geschenkt zu haben, so fand er selbstverständlich bald Nachfolger und Mitstrebende in solcher Darstellung des Volkslebens.

Der früheste derselben ist der Schwarzwälder J. B. Kirner (geb. zu Furtwangen 1806, gest. ebenda 1867). Erst an die Augsburger Kunstschule, dann 1822 nach München an die Akademie gekommen, malte er einige religiöse Bilder dort, wandte sich aber bald der Darstellung des Bauernlebens seiner Heimat zu. Während Bürkel bei seinen kleinen Figürchen die Charaktere nur derb, wenn auch treffend und urwüchsig skizzieren konnte, ihm aber die eigentliche Schönheit des Bauernlebens wie seine tiefgemütlichen Seiten noch ferner liegen, so suchte Kirner diese zu geben, wobei er zugleich auch mehr auf Herausarbeitung von Einzelcharakteren ausging. So überraschte er erst durch dem Volksdichter Hebel entnommene Schwarzwälderszenen

voll Gemüt, dann nach einer Schweizerreise 1831 durch sein berühmtes Berner Bauernbild, wo ein zurückgekehrter Schweizersoldat eben seinen Landsleuten die Julirevolution schildert. Das war nun mit gutem Humor und einer wenigstens für jene Zeit immerhin feinen Charakteristik gegeben. Ebenso eine Preisverteilung des landwirtschaftlichen Vereins (Karlsruher Galerie). Ihm zur Seite trat Fritz Moosbrugger aus Konstanz (geb. 1804, † in Petersburg 1830), der in München an der Akademie studierend, zuerst durch die Darstellung einer Szene im Bockkeller



Der Schweizergrenadier. Von J. B. Kirner
Mit Genehmigung der K. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

Aufsehen machte. Leider glaubten beide Künstler der abgeschmackten Sitte der Zeit gemäß nach Italien gehen zu müssen, wo sie ganz und gar nicht hinpaßten und dort auch nichts lernten, was sie nicht in Deutschland viel besser hätten lernen können. So brachte denn Moosbrugger nur einen verunglückten Improvisator im Golf von Neapel und ein sein römisches Studio darstellendes Bild heim, wo seine sämtlichen Freunde versammelt sind. Letzteres zeigt viel entschiedenes, malerisches Talent bei völlig unfertiger Bildung (Karlsruher Galerie). Kirner aber brachte neben einer Anzahl Studien als Hauptfrucht einen Raffael nach München zurück, der Michelangelos Kneipe mit seinen Schülern besucht, wo wenigstens die italienischen Landleute, die den Raum füllen, mit gesundem Talent gegeben sind. — Das kann aber gar keine Frage sein, daß beide Meister genau wie so viele hundert andere weit besser gethan hätten, ruhig in München zu bleiben und dort ihr Talent der Volksschilderung auszubilden, da sie in Italien weit mehr verloren, als gewonnen haben. Aber dies verhängnisvolle Vorurteil, daß man seine künstlerische

Bildung nur dort vollenden könne, beherrschte ja die Welt seit dreihundert Jahren und thut es noch, obwohl uns der Augenschein zeigt, daß alle großen Fortschritte der Kunst von Holbein, Rembrandt und Murillo bis Hogarth oder Menzel fast nur von Künstlern herrühren, die Italien gar nicht oder nur vorübergehend gesehen haben, wie es denn ja selbst Rubens erst zur Eigentümlichkeit bringt, nachdem er es verlassen. Ebenso van Dyk, der kaum von ihm beeinflußt wird. Bis zu welchem Fanatismus aber damals dank Winckelmann, Mengs und Goethe wie der Stael, der Kultus Italiens ging, beweist am besten die Äußerung des selbst ein Opfer desselben gewordenen Genelli, „daß wie der Fisch ins Wasser, der Künstler nach Rom gehöre“. Das Dogma der alleinseligmachenden Religion stand eben nicht halb so fest als das zum guten Teil ihm entsprungene des alleinseligmachenden italienischen Aufenthalts. Ja dieser aller Erfahrung ins Gesicht schlagende, völlig unhistorische Aberglaube, der mehr als alles andere die Entwickelung einer gesunden Kunst in den verschiedensten Ländern Europas seit den Niederländern und Spaniern verhindert hatte, er sollte jetzt nochmals unzählige Opfer fordern, nachdem er durch die allmählich herrschend gewordene Romantik erst recht verbreitet worden war. Zunächst zog er nacheinander die talentvollsten Schüler der beiden Langer nach Rom und entfremdete sie nicht nur der Schule, sondern auch der Heimat auf immer. So den begabtesten von allen, Franz Winterhalter (geb. 1806 in Menzenschwand im Schwarzwald, † in Frankfurt 1873). Früh seine Begabung für die Kunst zeigend, kam er schon 1818 in das Kunstinstitut des Buchhändlers Herder in Freiburg i. B., um Kupferstecher zu werden. Dort fiel er aber durch sein Talent bald so auf, daß er schon 1824 ein Staatsstipendium erhielt, um sich an der Münchener Akademie auszubilden, die eben doch schon damals den Mittelpunkt des langsam emporblühenden Kunstlebens für ganz Süddeutschland bildete und alle Talente an sich zog. Aber obwohl er da eine ungewöhnlich große Anzahl hochbegabter Jünglinge antraf, neben den schon genannten noch Riedel, Stieler, Jakobs, Schwanthaler, Gegenbauer, Weller, Piloty, Bodmer, Hanfstängl, so nahm er auch hier bald den ersten Platz unter seinen Altersgenossen ein. Seiner dem Dramatischen oder Tiefen und Leidenschaftlichen abgeneigten, vor allem der Darstellung der Formenschönheit zugewandten Natur entsprechend, wandte er sich alsbald dem Studium der alten Niederländer in der Pinakothek zu und ergänzte dadurch sehr glücklich den, wie wir gesehen, auf ein ziemlich lebloses Studium der Antike basierten akademischen Unterricht. Gemeinschaftlich mit dem hochbegabten Piloty beteiligte er sich an dem von diesem im Verein mit Strixner lithographiert herausgegebenen Galeriewerk und lieferte für dasselbe eine Anzahl der schönsten Blätter nach Van Dyck u. a., wo er bereits eine Verständnis der alten Meister und eine malerische Freiheit der Behandlung zeigte, die für jene Zeit höchst auffallend waren. Auch die Porträte, die er malte und lithographierte, zeigen neben dem der Schule eigenen, kühlen und blechernen Kolorit dasselbe Talent freier und großer Auffassung, der freilich auch immer das antike Schönheitsideal zu Grunde liegt und die deshalb selten oder nie zu jener rücksichtslosen Individualisierung kommt, wie sie ein Raffael, Tizian, Giorgione und Holbein zeigen.

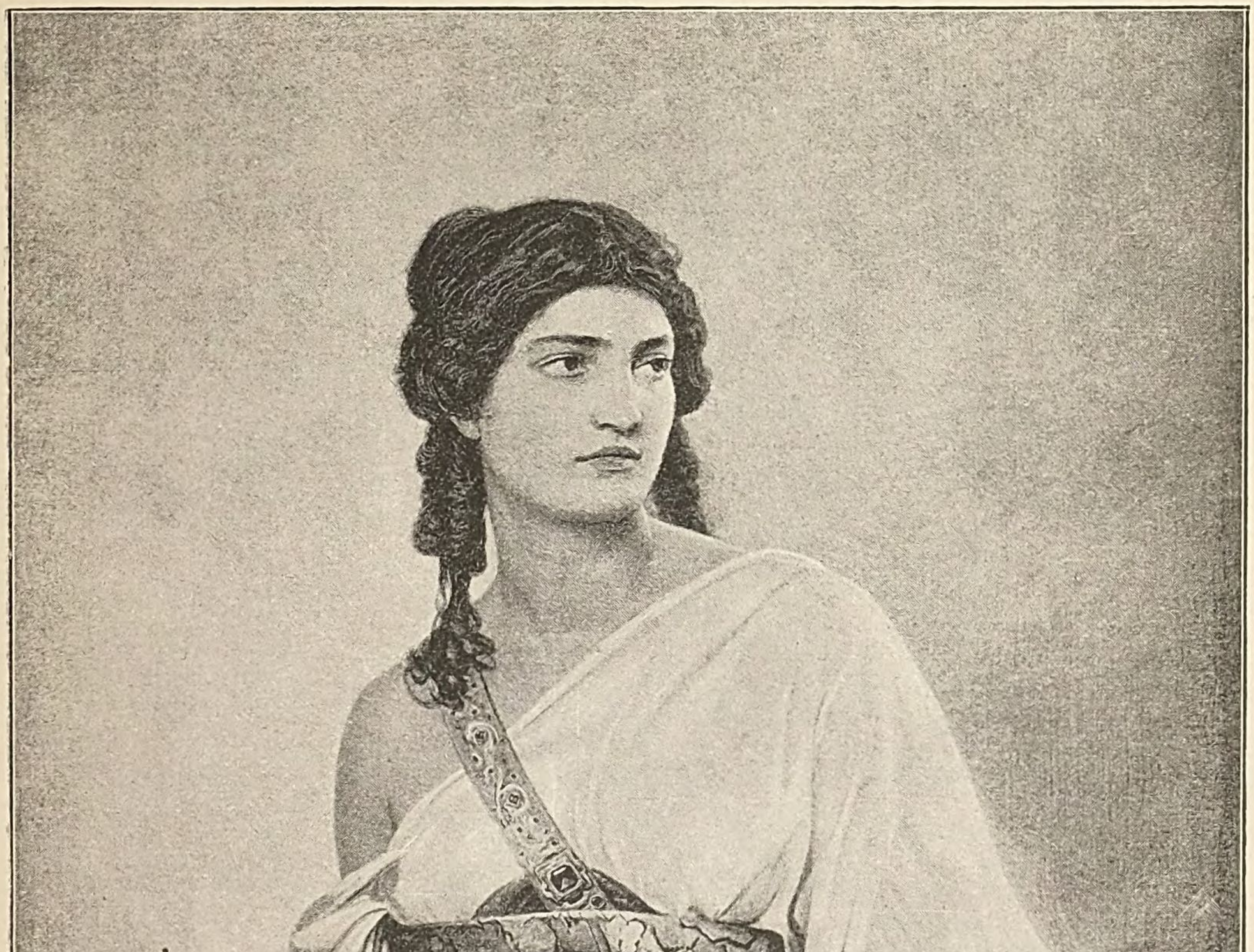
Von Natur aus fein angelegt, allem Derben und Rohen abgeneigt, widerte ihn indes die damalige Urwüchsigkeit der Sitten in München, welche durch die in ganz Deutschland die Jugend beherrschende Jahn-Maßmannsche Kraftmeierei noch

sehr verstärkt worden war, gewaltig an. Als nun vollends die ihm sehr unsympathische Cornelianische Schule die Langersche an der Akademie völlig verdrängte, so sah er, daß er da nichts lernen konnte. Er wandte sich also 1828 von München, wo er mit dem gleichzeitig dort weilenden Heine viel verkehrt hatte, weg und ging erst nach Karlsruhe, dann um 1830 nach Rom, wo er nun alsbald mit seinem gesunden Münchener Schulsack jene glänzende Laufbahn begann, die seinen Ruf bald zu einem europäischen machen sollte. Übrigens ohne daß er seine Münchener Traditionen jemals vergessen hätte, wenn er sie auch später durch das Studium der Reynolds und Lawrence wesentlich vervollständigte. Seine Auffassung des italienischen Volkslebens insbesondere verleugnet ihre deutsche Herkunft so wenig, als die seiner ziemlich gleichzeitig mit ihm nach Rom kommenden Studiengenossen Gegenbauer und August Riedel.

August Riedel (geb. in Bayreuth 1799, † in Rom 1884), war der Sohn eines Architekten und schon 1820 nach München und in die Langersche Schule gekommen. Dort malte er anfänglich Historien im antikisierenden Geiste seines Lehrers, gab das aber bald auf, um sich dem Porträt und der Darstellung von Einzelfiguren zuzuwenden. Aus dieser Zeit stammt das Bildnis Rottmanns (N. Pinakothek) u. a. m. Früh neben dem der Schule eigenen Streben nach Größe und Einfachheit der Form ein hervorragendes koloristisches Talent entwickelnd, zeigte er aber auch bald jenen Sinn für naive Anmut und natürlichen Ausdruck, der all seinen Frauenbildern eigen ist, wie er sie, von der Cornelianischen Schule nach Italien getrieben, nunmehr in rascher Folge mit immer glänzenderem Erfolge malte. Freilich nicht ohne den mit dieser in Rom so üblichen Modellmalerei verknüpften Gefahren so wenig zu entgehen, als andere. Denn einer der größten noch heute unverändert fortdauernden Nachteile des römischen Aufenthaltes ist der, daß die Künstler, welche dort von ihren Arbeiten leben müssen, auf das frivolste und charakterloseste Käufer-Publikum angewiesen sind, das es überhaupt gibt: reiche Fremde aller Nationen, die nichts als Sinnenkitzel suchen und selbstverständlich vom Künstler verlangen, daß er diesem groben Geschmack schmeichle. Daher die ewige Vedutenfabrikation der Landschafter und die Modell- und Landestrachtenmalerei der Figurenmaler, wie die koketten Nuditäten der Bildhauer. Sie alle haben mit der klassischen Kunst, die sie umgibt, auch nicht das mindeste zu schaffen. Nirgends herrscht darum ein schlechterer künstlerischer Geist, als er in Rom von jeher geherrscht und wie ihn schon Koch in seiner „Rumfordschen Suppe" hinreichend charakterisiert hat. Denn wenn auch die deutschen Stipendiaten oder einzelne überzeugungstreue Charaktere, wie Cornelius und Overbeck, oder später Feuerbach diese schmutzige Fremdenjagd nicht mitmachten, so litten sie dafür umsomehr unter der Vaterlandslosigkeit, an dem Mangel eines festen nationalen Bodens unter den Füßen, da sie doch dem Zusammenhang mit dem geistigen Leben der deutschen Heimat immer mehr entfremdet wurden. An dieser Zwitterexistenz sind denn auch fast alle die zu Grunde gegangen, die nicht rasch genug nach Hause zurückkehrten, um ihre Erinnerungen an die klassische Kunst der Renaissance dort erst in Fleisch und Blut zu verwandeln. Freilich nur, wenn sie überhaupt etwas damit anzufangen wußten, was den wenigsten gelang, wie denn Kaulbach und Schwind, Piloty und Makart, Knaus und Defregger oder Janssen und Ant. v. Werner gleich hundert anderen keine Spur von diesem Einfluß zeigen, nach ihrer italienischen Reise genau so malten wie vorher.

An diesem Übel der Vaterlandslosigkeit ist der in Rom sitzengebliebene Riedel langsam verkümmert wie Winterhalter, da man wohl in Rom und Paris wohnen kann, aber darum noch lange kein Römer oder Franzose wird, selbst wenn man es wollte, was bei beiden Männern gar nicht der Fall war. — Blieben sie doch nur darum im Ausland, weil sie da ein leichteres und glänzenderes Auskommen, ja sogar eine weit geachtetere Stellung fanden, als dies in dem für ausgiebige Kunstpflege noch viel zu armen Deutschland der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts der Fall war mit seinen barbarischen Sitten und brutalen Standesunterschieden. Nichts charakterisiert dieselben schärfer, als daß selbst der seiner Zeit soweit vorausgeeilte König Ludwig in München wohl einen Rauch und Thorwaldsen als Fremde zu Tische lud, Cornelius aber nie, weil dieser kein Kammerherr war!

So malte denn Riedel in Rom erst lebensgroß jene neapolitanische Fischerfamilie (N. Pinakothek) noch ein wenig schwarz und schwer, aber mit überraschend wahrem Ausdruck, besonders des dem mandolinenspielenden Vater zuhörenden kleinen Mädchens; bald folgten badende und ins Wasser gehende Albanerinnen zu Dutzenden. Das beste Bild dieser von vornehmen Herren vorzüglich begehrten Art war im Schloß Rosenstein bei Stuttgart, wo überhaupt eine Anzahl von Riedels schönsten Bildern hängen. — Hatte er anfänglich künstliche Sonnenlichteffekte nur da angewendet, wo es der Gegenstand mit sich brachte und das Spiel des Lichtes seinen Reiz erhöhte, nicht aber da, wo es dem Ernst der Aufgabe widersprach, wie bei einer Medea und Judith, so machte er bald, getrieben von den nach diesen Kunststücken jagenden Fremden, eine Spezialität daraus, als solche mußte sie ihn aber von der Erreichung wirklich feiner Karnation eher entfernen. Da es doch oft langweilig ward immer Bilder zu malen, bei denen eigentlich die malerischen Landestrachten die Hauptrolle spielten, so versuchte er es nun mit der Herstellung von einem halben Dutzend Sakontalas, Medeen und speziell mit der Judith. Das Schwert in der einen und des Holofernes Haupt in der anderen Hand, ist sie allerdings doch auch nichts anderes als ein geschmackvoll drapiertes, mit Geschick von rückwärts beleuchtetes römisches Modell (N. Pinakothek). Ebenda findet man auch noch zwei Cinciaren-Mädchen im Grünen mit hier allerdings viel passenderem Streiflicht. Immerhin zeigen sie ungleich mehr gesunde Naturempfindung, als die historisch kostümierten Damen. Da Riedel dies Naturgefühl voll besaß, so kann man nur mit Verdruß daran denken, wie viel mehr und wertvolleres er geleistet hätte, wenn er ruhig daheim geblieben und sein Talent an anmutige Landsmänninnen gewendet hätte, statt an diese käuflichen Heldinnen der spanischen Treppe, die vor jenen nicht einmal die Schönheit voraushaben, wie jeder sehen muß, den das Vorurteil für Italien nicht so völlig blind gemacht hat, als es die meisten freilich sind. Man braucht da die deutsche Rasse mit der italienischen nur an der Grenze, wo sie neben einander wohnen, etwa in Meran oder im Pusterthal zu vergleichen, so wird man bald finden, wo die Überlegenheit steckt, wenn sie beide unter gleichem Sonnenschein aufwachsen. Die venetianischen Damen der Renaissance wie die römischen der Kaiserzeit wußten denn auch wohl, warum sie sich die Haare blond färbten, und die Raffaelschen Madonnen der Florentinerzeit wußten es auch. — Der Preis der Frauenschönheit gebührt in Europa jedenfalls den Engländerinnen und Wienerinnen weit eher, als den Töchtern der Wölfin.



Judith. Von August Riedel

Mit Genehmigung der Kgl. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

Völlig verschieden von den genannten entwickelte sich Joseph A. v. Gegenbaur (geb. 1800 zu Wangen im Allgäu, † in Rom 1876). Schon 1815 nach München in Langers Schule kommend und dort bis 1823 verweilend, hat er früh ein ganz eigentümliches koloristisches Talent ausgebildet, so daß schon sein erstes, zwei Hirten nach Geßner darstellendes Bild (Schloß Friedrichshafen), eine für jene Zeit so auffallende Beherrschung des Helldunkels zeigt, wie sie kaum einem anderen zu Gebote stand. Er hat in München noch verschiedenes gemalt, so z. B. einen St. Sebastian für seine Vaterstadt, ehe er nach Rom ging und dort bis 1828 blieb. Ein Adam und Eva und ein Wasser aus dem Felsen schlagender Moses waren die Frucht dieses Aufenthaltes, worauf er nach Stuttgart übersiedelte und die Kuppel im großen Saal des Rosensteins mit Fresken zu zieren bekam, welche die Geschichte der Psyche darstellen, eine Aufgabe, die er mit hervorragendem Talent löste und dabei freilich mehr an die Weichlichkeit und koloristische Gewandtheit der Mengs'schen Schule als an Raffaels Größe oder gar an Cornelius' Herbigkeit erinnert, aber weder des Reizes noch der Eigentümlichkeit entbehrt. Dabei offenbart er ein technisches Vermögen, von dem die Freskomalerei der Cornelianischen Schule leider zeitlebens weit entfernt blieb. — Nach 1829 wieder nach Rom zurückkehrend und bleibend, büßte er dort freilich allmählich allen nationalen Charakter ein, wie das seine, fünf Säle mit württembergischer Geschichte füllenden Arbeiten in der Stuttgarter Residenz beweisen, die er von 1836 an malte, dabei aber über ein sehr theatralisches Pathos und viel zu süßes Kolorit nie hinwegkam, trotz seines unbestreitbar großen Talentes, dem aber in Rom alle gesunde Empfindung für vaterländische Gestalten abhanden gekommen war.



Madonna mit dem Jesusknaben.
Von Marie Ellenrieder
Mit Genehmigung der K. Bayer. Privil. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

Eine der bedeutendsten und zugleich auch durch ihre Persönlichkeit anziehendsten Erscheinungen der Langerschen Schule ist Marie Ellenrieder (geb.

1791 in Konstanz, † ebenda 1863). Bildschön, schlank und fein gewachsen, durchglüht von einer wahrhaft schwärmerischen Frömmigkeit, die so deutlich aus den dunkeln großen Augen, dem feinen fast ätherischen Teint, aus der Reinheit der ganzen Erscheinung sprach, daß sie wie eine Heilige anmutete, blieb sie ebenso mächtig anziehend als unnahbar. Einer bemittelten Bürgerfamilie angehörend, war sie schon 1813 nach München in die Langersche Schule gekommen und zeigte bald ein ebenso glänzendes als eigentümliches Talent. Anfänglich noch der eklektischen Richtung der Lehrer, mit starker Hinneigung zu Rubens anhängend, malte sie in dieser drei Kirchenbilder, eine Madonna introno mit anbetenden Kindern und auf den Flügeln zwei Heilige, immerhin weit seelenvoller, als es die Langer je vermocht. Auch radierte sie mit auffallender Meisterschaft eine Anzahl Blätter nach Langerschen und eigenen Bildern, ja selbst auffallend gute Porträte in Rembrandtschem Geschmack. Im Jahre 1822 verließ sie München und ging nach Rom, wo sie sich bald ganz an Overbeck anschloß, dessen Innigkeit und Gemütstiefe ihrer Natur weit mehr entsprachen, als der kalte Klassizismus ihrer bisherigen Meister. Sie malte da eine vom Himmel herabkommende Madonna mit dem Jesusknaben in der Hand, ganz in Overbecks Art, aber weit besser, lebendiger und seelenvoller koloriert, dabei von einer Hoheit und Reinheit des Ausdrucks, die in dem Madonnenkopf direkt an die Foligno erinnern, so daß sie jedenfalls zum besten gehört, was die Nazarenerschule hervorgebracht (Karlsruher Galerie). Auch eine heilige Cäcilie und mehreres andere entstand während dieses römischen Aufenthaltes. Dann kehrte sie nach Konstanz zurück, malte dort eine Auferstehung Christi und mehrere Heilige nach Ortenberg, endlich als Hochaltarbild für die katholische Kirche in Karlsruhe eine Steinigung des Stephanus 1828, überall dieselbe Gemütstiefe mit einer für jene Zeit ungewöhnlichen Beherrschung der koloristischen Mittel vereinigend. Auch einige treffliche Frauenporträte entstanden außer vielen religiösen Bildern. Um 1834 vollendete sie dann eine zweite große im Rosenhag stehende Madonna mit dem Kinde (Galerie Karlsruhe). Wie jene erste Himmelskönigin eine Verherrlichung der Jungfräulichkeit, ist diese eine nicht weniger seelenvolle der Mutterwürde. Hoheit und Demut, Lebensgefühl und Stilstrenge zu vereinigen, ist kaum irgend welchen Zeitgenossen so gelungen. Die Jahre 1838—40 brachte sie wieder in Rom zu, mit einem „Lasset die Kleinen zu mir kommen" u. a. m. beschäftigt, dann kehrte sie nach Konstanz zurück, um es nie mehr auf länger zu verlassen, ein merkwürdiges Beispiel, wie ein echtes Talent auch in der Isolierung gedeiht. Denn sie hat in den dreiundzwanzig Jahren bis zu ihrem Tode noch eine Menge Madonnen, Kinder, christliche Bilder aller Art gemalt, in denen sie auf die liebenswürdigste Weise das eigene Wesen mit all seiner Reinheit und frommen Hingebung wiederzuspiegeln verstand. Da sie früh einen großen Ruf erlangte, so sind ihre Bilder in alle Welt gegangen, selbst die Königin von England besitzt deren mehrere. Unstreitig steht sie denn auch hoch über ihrer berühmten Landsmännin Angelika Kauffmann, ist origineller, lebensvoller und tiefer, eine dem Fiesole in ihrer ganzen Art verwandte Natur. So wird sie denn auch sicher Niemand vergessen, der die fast geisterhafte Erscheinung jemals in ihrem Atelier, wie eine Selige verklärt an ihren frommen Bildern malen sah, oder sie mit einer Überzeugung vom Erlöser, der Gnaden-Mutter oder dem kleinen Jesulein sprechen hörte, als wenn sie mit denselben täglich verkehrte, was ja auch der Fall war, da sie längst aufgehört hatten, ihr abstrakte Begriffe zu sein. — Als

eine der ersten von dem wachsenden Rufe Münchens als Kunststadt und der berühmten Langerschen Schule dorthin Gelockten ist sie ein besonders glänzendes Beispiel wie stark die Anziehungskraft der Isarstadt schon während der Befreiungskriege in ganz Süddeutschland wirkte, und wie sofort nach deren Beendigung alle Talente dahin strömten.

Weniger originell und glänzend begabt, aber doch auch eine sehr tüchtige Künstlerin war Elektrine Stuntz, Tochter des berühmten Musikers (geb. in Straßburg 1797, † in München 1847). Fast gleichzeitig mit der Ellenrieder Schülerin Langers, machte sie durch ihr Talent und ihren Geist nicht weniger als durch ihre glänzende Schönheit ein Aufsehen, das zu ihrer Verheiratung mit einem Freiherrn v. Freiberg führte, wo denn freilich die Malerei vor den Pflichten ihrer Stellung bald zurücktreten mußte. Die N. Pinakothek enthält mehrere ihrer besten Bilder, so eine Madonna mit dem auf einem Tisch stehenden Kinde, die uns beweist, daß sie in ihrer ganzen Art der Schule näher blieb, obwohl auch sie den Einfluß der Raffaelschen Madonnen nicht verleugnet. — Weniger Hoheit mit tiefer und reiner Naturempfindung vereinigt zeigend als die Ellenrieder, ist sie nicht ohne eine gewisse fromme Koketterie, hat aber wenigstens viel Stilgefühl.

Ein glänzendes Talent, aber bald in einer falschen Richtung zeigte P. Emil Jacobs aus Gotha, Sohn des berühmten Philologen, (geb. dort 1803, † 1866). Schon 1818 nach München kommend, besuchte er die Akademie bis 1825. Da einem jeden in der Langerschen Schule ein der griechischen Mythologie entnommenes Bild so wenig geschenkt ward, als später in der Pilotyschen der „Unglücksfall", so sündigte er einen den Argus überlistenden Merkur, obwohl er, wie verschiedene Porträte aus dieser Zeit beweisen, für dieses Fach und die Auffassung der Niederländer weit mehr Begabung besaß. Von 1825 an sich in Rom aufhaltend, malte er dort eine Erweckung des Lazarus, ging aber, 1828 zurückgekehrt, in Frankfurt wieder zum Porträt über, was er auch bei einer Reise nach Petersburg fortsetzte, wo er bis 1834 blieb und großen Erfolg hatte, da er ein entschiedenes koloristisches Talent mit viel Geschick vereinigte, aus dem bloßen Porträt zugleich ein anziehendes Bild zu machen. Auch einige religiöse Kompositionen malte er dort, wie er denn zurückgekehrt, bald den Tanz- und Speisesaal des hannoverschen Schlosses mit Historienbildern zierte. Leider hatte er 1838 die unglückliche Idee, Griechenland und den Orient zu bereisen und von da mit einem Halbdutzend türkischer Kostüme nach Rom zurückzukehren, um nun eine „Scheherezade", die dem Kalifen Märchen erzählt, zu malen. Ob ihrer geschickten Stoffdarstellung viel Aufsehen machend, ging sie über die gewöhnlichste Modellmalerei doch nicht hinaus, wie sie damals in Rom nicht weniger als in Berlin und Wien nach französischen Vorbildern ganz gleichmäßig wertlos betrieben ward. Nach Gotha 1860 zurückgekehrt, kam er nun nicht mehr aus dieser von Vernet und Delacroix eingeführten und von ihnen jedenfalls mit ungleich mehr Geist und Lokalkenntnis behandelten Orientmalerei heraus, obgleich seine Türken und Odalisken immer mehr den in den Maskengarderoben hängenden ähnlich wurden. Das kann aber nicht hindern anzuerkennen, daß seine Porträte, also die Bilder, wo er Menschen darstellte, die er verstand und nicht nur im Vorübergehen gesehen hatte, ein kerngesundes Talent zeigen, das nur durch eine falsche Kunstanschauung nach und nach immer hohler und komödienhafter ward.

4*

Wenn man sich wundert, daß so viele große Talente schon damals nach München kamen, sie demselben guteteils doch bald wieder entfremdet wurden, wie dem ganzen Vaterland, so darf man dabei nie die Wirkung der herrschenden erbärmlichen sozialen Zustände vergessen. Vor allem die allgemein verbreitete große Armut, die in der Periode von 1815—30 noch viel drückender war als während des Krieges. Sie machte es selbst den paar Dutzend Künstlern, die sich nach und nach in München angesiedelt, weit schwieriger zu existieren, als heute ebensoviel hunderten, und trieb eine gute Zahl von ihnen daher nach allen Ländern Europas, nicht nur nach Italien. Das so fest eingewurzelte Vorurteil, daß es überall in der Welt besser sei als daheim, hatte damals wenigstens in dem unheilbar zerrissenen, jeder Pflege der nationalen Interessen, vor allem aber einer gesunden Handelspolitik entbehrenden Deutschland nur zuviel Grund. Der engherzigste Geist beherrschte noch 1815 alle Kabinette nicht allein, sondern die Bevölkerungen nicht weniger. Da war denn eine gesunde Kunst absolut unmöglich in einem so totkranken sozialen Körper.

Wir sind damit bei der eigentlichen Porträtmalerei angelangt, die im damaligen München fast die einzige Hülfsquelle der meisten Maler bildete. Nach Edlinger und Kellerhoven fand dieselbe ihren berühmtesten Vertreter in Jos. K. Stieler. In Mainz 1781 geb., † in München 1858, ist dieser merkwürdige Künstler neben Wach und Begas in Berlin der ausgezeichnetste Vertreter der französischen Schule im damaligen Deutschland. Mit vielen persönlichen Vorzügen ausgestattet, von umso einschmeichelnderem Wesen, als es auf wirklicher Herzensgüte und feinem Takt beruhte, zeigt er in seinen Arbeiten zugleich eine Neigung zum Idealisieren, die ihnen zwar heute viel von ihrer Bedeutung nimmt, damals aber alle Welt entzückte. Darum war er denn auch wie gemacht zum Hofmaler. Er hat als solcher ein volles Menschenalter die Gunst der aristokratischen Münchener Kreise in ungewöhnlichem Maße genossen, bis sein Stern vor dem neuaufgehenden der Winterhalter und Magnus nach und nach verblich. Übrigens ist er dem ersteren auch darin sehr verwandt, daß er selbst noch mehr als dieser seiner Formbehandlung immer ein antikes Schema zu Grunde legt. Umsoweniger ist freilich bei seinem rosigen Kolorit vom Studium des Tizian und anderer Cinquecentisten zu merken, hier schließt er sich vielmehr an Gérard an, dessen Schüler er war. Er hatte mit Miniaturen angefangen und sich erst in Wien unter Füger der Ölmalerei zugewandt, war dann nach Warschau und Krakau gegangen und hatte dort viele Bildnisse gemalt. Nun wanderte er nach Paris. Nachdem er hierauf einige Zeit in Frankfurt und in Mailand beim Vizekönig gemalt, ward er um 1812 durch König Max nach München berufen. Seine frühesten Bilder, wo die Pariser Tradition am lebendigsten ist, sind daher die besten und sein Kolorit hat sich erst in München verschlechtert, wo mit der Cornelianischen Schule die denkbar größte koloristische Barbarei einzog, und man gerade das an seiner Malerei am meisten bewunderte, was am ehesten zu tadeln gewesen wäre, das Kühle und rosig Geschminkte. Nachdem er die königliche Familie vielfach gemalt, ward er 1816 auch noch zum Wiener Kongresse geschickt und malte dann, zurückgekehrt, den König Max Joseph im Königsornat (A. Pinakothek). Obwohl dieser Ornat nichts ist als eine Nachahmung des von Gérard für Napoleon sehr theatralisch zusammengestoppelten, so hat ihn Stieler doch geschickt zu einem wirkungsvollen Bild verwertet, das freilich an Feinheit des Tons den daneben hängenden Carl Theodor des Batoni noch lange nicht erreicht und am deutlichsten zeigt, wie

viel die Malerei seit jener Zeit zurückgegangen war. Dieser Rückgang ist noch empfindlicher bei dem Porträt des Königs Ludwig, obwohl dessen Auffassung viel verdienstliches hat. Im ganzen sind Stielers Frauenbildnisse, wie man sie in der von König Ludwig angelegten und seinerzeit so berühmten „Schönheits-Galerie" der Münchener Residenz oder in den Bildnissen der königlichen Familie in der N. Pinakothek findet, doch weit besser. Sieht man von der kühlen Rezeptmalerei ab, die alles schminkt, so ist die Auffassung gewiß nicht ohne Verdienst, während ihm die Goethes (ebendas.) gänzlich mißglückte. Neben solchen Farbenbarbareien, wie sie aber die gleichzeitige Cornelianische Schule verübte, sind seine Bilder, die doch Licht und Schatten und eine allerdings zu süße Harmonie haben, immer noch Meisterwerke, die darum in den zwanziger und dreißiger Jahren alle Welt entzückten und ihm von der damaligen Kunstkritik den Namen des „Malers der Grazien" eintrugen.

Neben Stieler genossen noch Kasp. Klotz und Restallino als Miniaturmaler Ruf. Einer zahlreichen mit Carl Theodor nach München gekommenen Künstlerfamilie angehörig, war der erstere Hofmaler bei diesem und bei König Max und hat sehr viel gemacht. Bedeutender war sein und Dorners Schüler, der geschickte Miniaturmaler Carl Restallino (geb. 1776, † 1864), der als Kaminfegerjunge von Domo d'Ossola nach München gekommen war und aus dem Kamin geschlüpft, von Klotz beim Betrachten seiner Bilder überrascht und zum Schüler gemacht ward. Der liebenswürdige Mann wurde später auch sein Schwiegersohn und hat am Hofe Max Josephs wie König Ludwigs sich mit Recht großer Gunst erfreut.

Sind nun in den beiden hier geschilderten Perioden die ungeheure Mehrzahl der tonangebenden Künstler keine Altbayern, sondern bald Italiener oder Franzosen, bald Deutsche aus anderen Provinzen, besonders aus Schwaben, den Rheinlanden oder doch dem stammverwandten Österreich, so ist dabei vor allem bemerkenswert, wie rasch sie alle bavarisiert wurden, wenn sie blieben. Während die französische Kolonie in Berlin sich heute nach zweihundert Jahren noch erhalten hat, trifft man davon in München keine Spur. Im Gegenteil nehmen regelmäßig, wenn nicht schon die Alten, doch die Kinder so durchaus die Münchener Sitten und Denkungsart an, daß ein Peter Heß, Piloty, Quaglio, oder z. B. neuerdings Karl Stieler, sogar als wahre Typen echter Münchener Art gelten können.

In diesem starken Assimilationsvermögen der Bevölkerung aber lag offenbar die Kraft, welche die Münchener Schule erst gebildet und zu einer völlig selbständigen Erscheinung im nationalen Leben gemacht hat. Nicht wenig trug dazu bei, daß sowohl die Naturalisten als die Akademiker der Langerschen Schule so gar keinen anderen Einflüssen unterlagen, als denen des sie umgebenden Volkstums. Am allerwenigsten litterarischen, die in dieser Periode der Münchener Kunst keine irgendwie nachweisbare Wirkung ausübten, da die Künstler nicht lasen, während die romantische Schule das nur viel zu viel that.

Die vervielfältigenden Künste

Will man den Volksgeist und seine allmählichen Wandlungen zuverlässig kennen lernen, so wird man weit sicherer gehen, die volkstümlichen Erzeugnisse der vervielfältigenden Künste zu studieren, als die von demselben oft ganz unbeeinflußte, von ganz anderen Faktoren bestimmte Thätigkeit der Akademien. Unsere Periode ist nun besonders dadurch interessant, daß sie den bisher in Nürnberg und Augsburg befindlichen Hauptsitz dieser Künste ganz allmählich nach München, also dem Mittelpunkt des neuaufblühenden Staatswesens, zu ziehen und sie in einen viel genaueren Zusammenhang mit der Malerei zu bringen anfängt, durch die Verpflanzung aus freien Reichsstädten an den Sitz der neuen Herrschaft freilich auch ihre Unabhängigkeit gar sehr beeinträchtigt. Wie schon Klein und Adam nach München gezogen waren, so fingen nicht nur sie, wie wir gesehen, sondern alle Künstler der naturalistischen Malerschule auch bald an, gelegentlich zum Mittel des Stichs, der Radierung oder der Lithographie zu greifen, um ihren Erfindungen eine größere Verbreitung zu geben, oder sich selber neue Hülfsquellen dadurch zu schaffen. — Alle Fortschritte dieser technischen Prozeduren sind denn auch von jeher nicht von den sie handwerksmäßig betreibenden Fachleuten, den Stechern und Lithographen oder Holzschneidern, sondern von den reicher und erfinderischer begabten Malern ausgegangen, welche sie nur als Mittel benutzten. Sobald also an der Isar eine neue große Malerschule aufblühte, wurden Augsburg und Nürnberg bald überholt.

In München nun war es die ob der Leichtigkeit ihrer Handhabung selbst durch technisch ungeübte Zeichner und Maler sich rasch verbreitende Lithographie, welche bald eine auffallende Lebendigkeit in den Betrieb der vervielfältigenden Künste brachte. Zuerst geschah dies durch Herm. Jos. Mitterer (geb. 1764 in Osterhofen, † 1829), der früh nach München gekommen, sich dort zum Zeichner ausgebildet und der Lithographie gewidmet hatte. Er verwandte zuerst die von Senefelder erfundene Technik zu wirklich künstlerischen Leistungen und drängte dahin, ihr den Charakter der Handzeichnung und ihrer Freiheit zu wahren. — Schon 1809 schuf er die Kunstanstalt an der seinerzeit so berühmten Münchener Feiertagsschule, aus der eine Masse Vorlagswerke für Zeichnungsschüler hervorgingen, vorab jene schon erwähnten Wagenbauers, die bald einen Weltruf gewannen und auch verdienten, da sie die eigentümlichen Vorteile der Technik voll ausnützten. Bei Mitterer lernte dann Joh. Nep. Strixner (geb. zu Altötting 1782), auch die lithographische Kreidezeichnung kennen und benutzte sie zuerst zur Nachbildung der Gemälde der Galerie und der Boisserée'schen Sammlung. Schon vorher, 1809, hatte er auch jene vortrefflichen Faksimile-Nachbildungen des Gebetbuches herausgegeben, welches Dürer für Kaiser Max gemacht, deren Bekanntschaft auf Cornelius dann alsbald so mächtig wirken sollte. — Neben ihm widmeten sich indessen eine Menge Künstler der neuen Technik, so außer Winterhalter Ferd. Piloty (geb. in Homburg 1785, † in München 1844), der sich bei Kellerhoven und Mannlich zum Maler gebildet hatte, bald aber ganz zur Lithographie überging, in welcher Technik er als ein vortrefflicher Zeichner, höchst anerkennenswertes, besonders in der Wiedergabe des

Rubens geleistet hat, als er sich erst mit Strixner, dann mit Löhle zur Herausgabe der Galerie vereinigte. Neben ihm wirkten dann noch Franz Hanfstängl (geb. zu Bayernrhein 1804, † 1877), der erst Mitterers Schüler, dann der der Akademie geworden war und sich hierauf früh durch seine Porträte auszeichnete. Ebenso Karl Bodmer (geb. 1804 in Zürich, † 1837), der an der Münchener Akademie gebildet, erst Stielers Schüler ward und sich dann der Lithographie zugewandt hatte. Beider Hauptwirksamkeit fällt indes in eine spätere Periode und hatte den Nachteil, daß sie die Steinzeichnung mit dem Kupferstich konkurrieren lassen wollten, was ihrer Natur wie ihren Mitteln gleich sehr widerspricht. Neben ihnen hatten sich noch Fr. Hohe (geb. zu Bayreuth 1802, † zu München 1870), neben Piloty der originellste dieser Zeichner, dann Flachenecker u. a. dieser Kunst gewidmet, die nächst Paris ihren Hauptsitz bald in München und dort jene durchaus eigenartige Entwickelung gewann, welche durch die naturalistische Malerei von vornherein bedingt war, die sie hauptsächlich benutzte.

Selbst die Kalligraphie erhielt um diese Zeit in München eine ganz eigentümliche Ausbildung. Erst durch Joh. Bapt. Seitz, Vater der zahlreichen Künstlerfamilie und ausgezeichneten Kartographen, dann durch Joh. Ev. Mettenleiter, Neffen des Michael, der in der Steuerkataster-Kommission als Graveur angestellt, sich bald durch seine ebenso schönen, als dem Nationalcharakter durchaus entsprechenden kalligraphischen Blätter auszeichnete, welche die Graviermanier auf Stein ausbildeten und lange Zeit die Schriftform in ganz Süddeutschland beherrschten.

Durch seine Tierfabeln und sonstige Tierdarstellungen, die er selbst auf Stein zeichnete, machte sich auch Raffael Wintter (geb. 1784 zu München, † ebenda 1855) bekannt, da sie eine ganz selbständige Richtung zeigen. Wie er, haben überhaupt fast alle gleichzeitigen Künstler gelegentlich lithographiert, dadurch wurde aber schon damals der Grund zu jener außergewöhnlichen, weil völlig selbstständigen Ausbildung der vervielfältigenden Künste gelegt, die heute München zum unbestrittenen Hauptsitz derselben in ganz Deutschland macht. — Bei der außerordentlichen Neigung der Deutschen, alles Fremde dem Einheimischen vorzuziehen, selbst wenn es viel schlechter ist, erklärt sich diese Selbständigkeit der Entwickelung nur durch die große Isolierung von aller Welt, die fremde Erzeugnisse fast nie nach München kommen ließ, wo sich Käufer kaum fanden.

Der bedeutendste Kupferstecher dieser Periode blieb allerdings der 1806 mit der Galerie von Düsseldorf nach München übergesiedelte Carl Ernst Christoph Heß, Vater der berühmten Künstlerfamilie. In Darmstadt (1755 geb., † 1828 in München), war er früh nach Augsburg gekommen, um an diesem damaligen Hauptsitz derselben die Kupferstecherkunst zu erlernen. 1777 ging er nach Düsseldorf, beteiligte sich unter Krahes Leitung an dem von diesem herausgegebenen Galeriewerk und wurde bald Professor an der Akademie. Dann besuchte er 1787 Italien und ging nun als einer der frühesten zu einem anderen, strengeren und sich mehr an die Altdeutschen anschließenden Kunstgeschmack über, genau so wie Barth, Amsler und Reindel nach ihm. Ein überaus strenger, gewissenhafter Zeichner, kann man ihn neben Chodowiecki als den ersten spezifisch nationalen Stecher dieser Zeit in Deutschland bezeichnen, wie das sein berühmtestes Blatt, die „Anbetung der heiligen drei Könige" nach van Eyck (jetzt Gerard David), am besten beweist. Auch ein Stich nach Stielers Max Joseph zeigt diese, ihre Gewissenhaftigkeit oft bis zur Härte

treibende Art, die so ganz mit der von Wille, Joh. Gg. Schmidt und Schmutzer eingeführten und noch von Joh. Gotth. Müller vertretenen Behandlung des Stiches bricht.

Wir haben diese von König Ludwigs alles beherrschender Einwirkung in München ziemlich unbeschützt, darum aber auch um so naturwüchsiger aufgeblühte Kunst mit besonderer Sorgfalt zu behandeln gesucht, weil sie, lediglich auf das Bedürfnis des Publikums angewiesen, wie sie es war, dadurch auch ein viel treuerer Spiegel ihrer Zeit geworden ist, als dies später zur Cornelianischen Epoche der Fall war, wo die Kunst zwar eine unverhältnismäßig umfassendere Förderung durch jenen großmütigen Protektor fand, aber freilich auch dadurch nur umsomehr von ihrer eigentlichen Basis, dem nationalen Leben losgerissen ward und weit eher den Geschmack und die Liebhabereien ihres Beschützers, als den Charakter, die Denkungsart und die Sitten der Nation widerspiegelte.

Man könnte nun freilich mit allem Recht behaupten, daß der Charakter, den diese Periode Max Josephs zeige, eigentlich darin bestehe, gar keinen, sondern nur ein höchst nüchternes Philistertum bei einer wahrhaft trostlosen Abwesenheit aller Ideale, jedes nationalen Bewußtseins, geschweige denn Selbstgefühls zu zeigen. Dagegen wäre aber doch einzuwenden, daß Ehrlichkeit, Wahrheitsliebe, gutmütiges Wohlwollen, bei viel Freude an der Natur und männlichem Mut, ja Rauflust beim einzelnen, ja auch eine Art Charakter darstellen, jedenfalls einen Verein von kerngesunden Eigenschaften, denen nur Vaterlandsliebe und Nationalstolz fehlten, um daraus etwas sehr achtungswertes gestalten zu können. Wo hätten die aber auch herkommen sollen bei einem französisch-radebrechenden Hof und Adel, einer, wenn ihr das Trinken zum Sprechen die Zeit ließ, lateinisch zum Volk redenden Geistlichkeit und einem die eigene Sprache nicht weniger verläugnenden oder mißhandelnden Gelehrtenstand?

Als sprechendes Sittenzeugnis lassen wir nur eine kleine Auswahl charakteristischer Münchener Litteraturerzeugnisse folgen, wie sie zu jener Zeit publiziert wurden und sich in der Maillingerschen Sammlung erhalten haben:

1. Geschichte der ersten Bürgeraufnahme eines Protestanten in München 1801. (Es war dies das erste Resultat der Montgelas'schen Aufklärungsperiode.)
2. Wegweiser für München für das Jahr 1805 von A. Baumgartner, kurfürstlicher Polizeidirektor. (Auch später ist die Polizei eigentlich das Hauptorgan der Regierungsgewalt; sie besorgt alles, beaufsichtigt jeden von der Wiege bis zum Grab in einer Weise, von der man heute keine Ahnung mehr hat.)
3. Münchener elegantes Sonntagblatt für das Jahr 1809. Mit allerhand Bildern, so z. B. das Kostüm der Minister u. a. m.
4. Monumenta Boica, edidit Academia Scientiarum boica.
5. Bayerisches Künstler-Lexikon von Lipowsky 1810.
6. Das Pferderennen zur Vermählungsfeier Sr. K. Hoheit des Kronprinzen von Bayern. Text von Dall'Armi k. b. Kavallerie-Major der Nationalgarde 3. Klasse.

7. Programm der Kunstausstellung der k. Akademie der bildenden Künste für das Jahr 1814.
8. München unter König Max Joseph von D. Christian Müller.
9. Lehrbuch der Steindruckerei von Al. Senefelder 1818.
10. Legende des heiligen Onuphrius zur Erbauung und Belehrung über das unbekannte Dasein dieses fremden Heiligen am Eyermarkt zu München 1821.
11. Des großen Kurfürsten Maximilian I. von Bayern Anleitung zur Regierungskunst, herausgegeben von Aretin 1822.
12. Bayern vor fünfundzwanzig Jahren und Bayern im Jahre 1824. Jubiläums-Festschrift von Aretin.
13. Hundert Sonderbarkeiten aus dem neuen München im Jahre 1850 von Westenrieder (Zukunftsphantasie).

Charakteristisch ist, daß in diesem ziemlich langen Verzeichnis, das uns überhaupt einen sehr merkwürdigen Begriff von den litterarischen Genüssen der damaligen Münchener gibt, selbst das Wort Deutsch auch nicht ein einzigesmal vorkommt.

Der Stammesstolz mußte, gestützt auf die Lorbeeren von 1809, einstweilen den Nationalsinn ersetzen und that es auch, bis zu einem gewissen Grade unbestreitbar, denn an Lokalpatriotismus fehlte es keineswegs. Aus ihm vorzugsweise erwuchs ja die Kunst, deren bescheidene aber kerngesunde Anfänge wir in dem Vorstehenden zu schildern versucht. Hatte man sich doch in ihr endlich einmal gegen die Überflutung des Fremden zur Wehre gesetzt und sich auf das eigene Wesen besonnen, eine selbständige Auffassung der Natur zur Geltung gebracht!

Kronprinz Ludwig 1815—1824

Die Erscheinung des Königs Ludwig ist eine der herzerquickendsten in der neueren deutschen Geschichte, weil mit ihm doch endlich wieder einmal ein Mann voll echter Größe, voll Blut, Leben und Leidenschaft, wie gewaltiger Thatkraft unter den deutschen Fürsten erscheint neben all den traurigen Karikaturen, die eine gründlich versumpfte oder uns und unserem innersten Wesen völlig fremde Bildung aus so vielen anderen gemacht. — Weit entfernt eines jener langweiligen Ideale zu sein, zu welchen eigennützige Schmeichelei und berechnender Servilismus die schlechtesten wie die besten Fürsten ganz gleichmäßig herausputzt, zeigt König Ludwig immer einen so eigenartig ausgeprägten Charakter, wie sie selbst auf Thronen nur selten vorkommen. Aber gerade dadurch wird er einem erst lieb, weil er ein ganzer und voller, ja ein ungewöhnlich wahrer und warmherziger Mensch ist, dessen Fehler darum aufs engste mit seinen Tugenden zusammenhängen. Vor allem mit jener glühenden Lebendigkeit des Temperaments, jener Energie und Leidenschaft, die ihn immer und überall seine ganze Persönlichkeit einsetzen, nie halb bei einer Sache bleiben lassen. Man muß ihn mit seinen fürstlichen Zeitgenossen vergleichen, um seinen Wert erst recht zu erkennen, da überragt er sie turmhoch vor allem mit seiner gesunden deutschen Empfindung, von der die meisten von ihnen auch keine Ahnung hatten. Daß er als eine mehr vom Gemüt und besonders der Phantasie als vom kalten Verstande beherrschte Natur dennoch mit einer geradezu bewunderungswürdigen Beharrlichkeit die einmal erfaßten Gedanken festhielt, daß er die Vorsätze, welche er im hellsten Enthusiasmus gefaßt hatte, mit der kältesten Berechnung der Mittel zu verbinden verstand, das war gewiß nicht der kleinste Vorzug dieser reichbegabten Natur. Wenn er, seiner Regentenpflichten selten vergessend, ja ein Muster von Arbeitskraft und Lust, doch auch gesund zu genießen wußte, ja gelegentlich sogar sehr leidenschaftlicher Aufwallungen fähig war, so kann ihn das uns nur menschlich näher bringen. Nicht minder, daß der Kultus des Schönen, dem er mit solcher Begeisterung huldigte, sich bei ihm doch mit dem entschiedensten Herrscherinstinkt verband. Daß er mit der Pflege der Kunst seinem Reich einen ungeahnten Zuwachs an Macht verschaffen werde, weil sie den natürlichen Anlagen seines Volkes am meisten entspreche, das hat er früh mit jener Stärke der Intuition, die so charakteristisch für ihn ist, empfunden und später mit einem Scharfsinn eingesehen, von dem man auf den übrigen deutschen Thronen auch nicht die Spur wahrnimmt. Nicht minder ist er zu einer Zeit, wo sich diese Kunst ganz vom nationalen Leben getrennt hatte, der erste, der eine deutliche Empfindung davon hat, daß sie der höchste Ausdruck desselben sein sollte, obwohl das eine Anschauung war, für die er selbst bei seinen vornehmsten künstlerischen Werkzeugen, Cornelius

ausgenommen, kaum irgend welches Verständnis fand. Und wie er zu lieben verstand, so vermochte er auch zu hassen, er war keine jener Fischblutnaturen, welche vor lauter Bildung weder das eine noch das andere zu thun im stande sind. Eben deshalb übte er auch eine so große anregende Kraft aus, verstand Leben zu erwecken, wo er sich hinwandte, weil er selber immer zu Beifall oder Widerspruch herausforderte, niemanden gleichgültig ließ.

Ist das Los von Herrschern und Staatsmännern, die ihrer Zeit voraus sind, fast immer ein tragisches, so trifft das auch bei König Ludwig gar sehr zu. Denn nirgends in seiner Umgebung fand er die geringste Übereinstimmung mit seinen hohen Absichten, sondern nur stillen oder auch ganz offenen Widerstand, dessen Brechung notwendig den despotischen Zug seines Naturelles erst entwickeln mußte. Ja gerade das, was ihm zumeist am Herzen lag, das wurde erst viel später erreicht, wenn er auch den Grund dazu legte. Er aber hat die ganze Fülle der Segnungen, welche das bayerische Volk ihm verdankt, nicht mehr gesehen. Welcher Mut und welche Unabhängigkeit des Denkens offenbart sich nicht gleich in seiner ersten Äußerung, da er, 1805 nach Straßburg an den französischen Hof gekommen, der eben die Siege über die Österreicher feierte, äußert: „Das sollte mir die teuerste Siegesfeier sein, wenn diese Stadt, in der ich geboren bin, wieder eine deutsche Stadt sein würde.“ Daß der neunzehnjährige Sohn eines französischen Obersten, wie das sein Vater ja gewesen war, so früh zu solcher Anschauung kam, das zeugt von einer Gesundheit des Empfindens, die um so verehrungswürdiger ist, als sich bei seinen Standesgenossen keine Spur davon findet. Es erklärt sich nur aus der harten Jugend des Prinzen, der von der Kriegsfurie von einem Ort zum andern vertrieben, früh Gelegenheit fand, den frechen Übermut der französischen Sieger in der Nähe zu schauen. Alle anderen deutschen Fürsten hatten das aber auch ertragen müssen, ohne sich so energisch dagegen aufzubäumen, wie er, und ohne daß sich in ihnen sobald jener glühende Patriotismus entwickelte, von dem die eben erwähnte Äußerung ein so wohlthuendes Zeugnis gibt. — Ein weiteres Moment für diese Sinnesrichtung war dann, daß er auf der Landshuter Universität die Bekanntschaft des vortrefflichen Sailer machte, eines liberalen Geistlichen, der den stärksten Einfluß auf ihn gewann und in Göttingen dann Schlözer hörte, der wohl besser als jeder andere dazu geeignet war, die patriotische Denkungsart in ihm zu erwecken. Ebenso hatten wohl die Werke Joh. v. Müllers großen Einfluß auf die Erhöhung seiner Denkungsart. Den angeborenen idealen Zug seiner ganzen Natur zeigt indes am besten, daß er mit Leidenschaft sich geistig beschäftigt, immer den Homer bei sich hat und ebenso sich mit Begeisterung in die Werke von Goethe und Schiller vertieft.

Ohne Zweifel war es nicht am wenigsten der Glanz der Poesie, den Goethes Schilderungen über jenes Land breiteten, der ihn schon 1804 seine erste Reise nach Italien antreten ließ. — Daß in Venedig vor Canovas Hebe ihm zuerst der Sinn für Kunst aufgegangen, wie er selber singt, das wird man wohl als Zeugnis der alten Erfahrung zu betrachten haben, daß moderne Kunstwerke auf den Laien einen stärkeren Eindruck zu machen pflegen, als die alten, eben weil er hier etwas von der eigenen Empfindung, vom Geist des Jahrhunderts in ihnen wiederfindet. Ein eigentlicher Kunstkenner ist König Ludwig indes nie geworden, dazu kam es nicht bei der Heftigkeit seines Temperamentes. Aber er hatte immer einen gesunden Instinkt und brachte auch zur Beurteilung der Kunstwerke den unwandelbar großen

Sinn mit. Der Aufenthalt in Italien, besonders in Rom, war damals noch vielmehr als heute geeignet, die romantische Denkart, die den Prinzen dann sein Lebenlang durchaus beherrschte, zu wecken. Denn der Kontrast der erbärmlichen Gegenwart mit einer glanzvollen Vergangenheit, der einem dort auf Schritt und Tritt begegnete, mußte notwendig dahin drängen, das Schöne in zeitlicher oder räumlicher Ferne zu suchen, wie es die Art der Romantik ist. Es ist vielleicht der beste Beweis für die gesunde Empfindung Ludwigs, daß er sofort daran ging, es wieder mit dem Leben verbinden und dieses dadurch adeln zu wollen. — So knüpft er denn auch hier die ersten folgenreichen Verbindungen an mit lebenden Künstlern, mit Thorwaldsen, Koch, Angelika Kauffmann, die ihn, leider erbärmlich, malte, endlich mit Martin Wagner, jenem talentvollen Maler, Bildhauer und Archäologen, der ihm bald die rechte Hand für seine Ankäufe werden sollte. Ihm verdanken wir alle die schönsten Erwerbungen, die der Kronprinz für die spätere Glyptothek machte. Daß er aber nur nach dem Besten und Höchsten strebte, es mit den größten Opfern erwarb, sich mit erstaunlicher Energie alle persönlichen Entbehrungen auferlegte, um dieser Neigung fröhnen zu können, das war ganz und gar sein Verdienst. Gerade der haushälterische Sinn, die Strenge gegen sich selbst, sind so sympathische Züge in dieser Natur, wie sie ihm die Erreichung so kolossaler Erfolge mit verhältnismäßig unglaublich geringen Mitteln erst ermöglichten.

Nun rief ihn der inzwischen ausgebrochene Krieg, in welchem Bayern sich zu seinem tiefen Schmerz auf die Seite der Fremden stellte, nach Hause, wo er dann in Straßburg jene Äußerung that, die ihm den Haß Napoleons sicherte. Es ist aber ganz bezeichnend, daß dieser Systemwechsel in Bayern, das von Österreich noch immer verraten worden war, nur Billigung fand, besonders als es bald darauf mächtig vergrößert und zum Königreich erhoben ward. Während Napoleon aber in München mit Jubel aufgenommen wurde, so gelang es ihm doch nicht, den Kronprinzen für sich zu gewinnen, seine deutsche Gesinnung blieb unerschütterlich, selbst als er nun Napoleon nach Paris folgen und einen Winter an dessen Hof zubringen mußte. Dagegen ward nun bald in München der Sieg bei Jena durch Viktoriaschießen gefeiert! Als aber der Kronprinz 1807 nach Berlin kam, war sein erster Gang zu Schadow, um sich eine Büste Friedrichs des Großen zu bestellen. — Nun machte er den Feldzug gegen die Russen als Kommandant der bayerischen Division mit, was ihm natürlich weniger Widerstreben kostete. Nichts bezeichnet aber besser seine unbeugsame Sinnesrichtung, als daß er gerade jetzt, nach der Schlacht von Friedland nach Berlin zurückkehrend, den Gedanken zur Errichtung der Walhalla faßte und auch sofort an die Ausführung ging, bei Schadow, Rauch Tieck und Wichmann Büsten dazu bestellte. Ja er sang sogar damals: „Auf Ihr Teutschen, sprengt die Ketten, die ein Korse Euch hat angelegt . . . .“

Noch mußte er den Krieg von 1809 mit solchen Gesinnungen mitmachen, wo die bayerischen Truppen sich mit Ruhm bedeckten, der Kronprinz aber aus seinem Hasse des Eroberers so gar kein Geheimnis machte, daß dieser ihm mit Erschießen drohte. In all' dieser Zeit war Ludwig bereits die Seele jeder künstlerischen Unternehmung in München und trieb unaufhörlich zu Ankäufen, zu denen die Zeit, wo Kunstwerke kaum mehr einen Wert hatten, nur zu häufig Gelegenheit bot. Als dann der Feldzug von 1813 begann, war der damals in Salzburg residierende Kronprinz mit solcher Begeisterung auf der Seite der Preußen, daß der Vater, dem

dies ganz unverständlich war, nur immer zu thun hatte, um ihn vor unvorsichtigen Schritten zurückzuhalten. Ohne Zweifel hat diese bekannte Gesinnung des Thronfolgers Einfluß auf den Entschluß der Regierung, sich an die Alliierten anzuschließen, ausgeübt. Aber auch jetzt spottete man in den maßgebenden Kreisen Münchens noch über diese deutsche Begeisterung, für die man nicht das mindeste Verständnis hatte. — Ohne diese völlige Stumpfheit und Gleichgültigkeit der höheren Klassen wie der Masse wäre der Zustand der Münchener Kunst, wie wir ihn bis 1815 und darüber hinaus geschildert, und wie er sich in den Werken eines Kobell, Klein, Peter Heß spiegelt, geradezu unverständlich.

Hat man in Deutschland selbst heute noch nicht allgemein eingesehen, daß die Stärke der Nationen sich durchaus nach der ihres Gemeingeistes und ihrer Vaterlandsliebe bemißt, so existierte davon damals kaum eine Ahnung. Wo hätte denn ein nationales Bewußtsein sich entwickeln sollen unter einer Regierung, die noch 1801 gegen Frankreich, 1805—1813 mit ihm gegangen war und dann erst, lediglich aus Zweckmäßigkeitsgründen, aber mit sichtlicher Abneigung sich der nationalen Sache angeschlossen hatte? Da war der Thronfolger in der That fast der einzige Mann im Staat, der Kopf und Herz am rechten Fleck hatte! Die pfäffische Erziehung des Volkes machte sich jetzt durch seine grenzenlose Stumpfheit geltend, ist doch die römische Klerisei immer die direkteste Gegnerin jeder deutschen Gesinnung gewesen. An sich kosmopolitisch, war der Katholizismus durch seine römische Färbung von allem Anfang an deutschfeindlich und seit der von Deutschland ausgegangenen Reformation erst recht. Wie grunddeutsch in ihrem ganzen Wesen daher auch diese ganze altbayerische Bevölkerung war, so kam sie dank dem vorherrschenden Einfluß der Geistlichkeit doch nie zum vollen Bewußtsein davon, und es hat selbst nach der Niederwerfung der Fremdherrschaft ein halbes Jahrhundert kaum ausgereicht, ihr zu einiger nationalen Gesinnung zu verhelfen. Wenn heute wenigstens München an Patriotismus hinter keiner anderen deutschen Stadt zurücksteht, so ist das sicherlich nicht am wenigsten König Ludwigs Verdienst und das der deutschen Kunst, der er hier eine Heimat verschaffte, früher, als dies irgendwo sonst im Vaterlande geschah.

Ward dem Kronprinzen auch nicht gestattet den Feldzug von 1814 mitzumachen, so besuchte er doch bald nach der Einnahme von Paris dasselbe und verwendete sich aufs lebhafteste für die Herausgabe der geraubten Kunstschätze, was indes erst bei der Rückkehr im nächsten Jahre gelang. Dafür sah er die Erwerbungen Lord Elgins in London und erwarb dann zurückgekehrt und in Begleitung des Königs den Wiener Kongreß besuchend, dort den Ilioneus für seine projektierte Glyptothek um 33,000 fl., was den Kaiser Franz beinahe veranlaßte, den Verkäufer einstecken zu lassen, „weil er seinen narreten Neffen so angeschmiert". — Es sprach sich in dieser Bezeichnung übrigens nur eine Ansicht aus, welche sicherlich nicht nur des Kronprinzen Angehörige — Vater und Bruder voran — sondern jedenfalls neun Zehntel all' der Mitglieder jenes Kongresses teilten, der seinerseits ein so bewunderungswürdiges Stück Arbeit geliefert hat. Dafür bestellte der Kronprinz sofort bei Kobell die Bilder der von den Bayern gewonnenen Schlachten. Im nächsten Jahre zog er dann selber an der Spitze der Truppen in den Krieg, kam indes nicht mehr ins Gefecht. Aber noch auf dem Marsche erteilte er Rauch den Auftrag die Büste Blüchers für die Walhalla zu fertigen. In Paris angekommen, ist er dann unermüdlich in Betreibung der Rückgabe aller geraubten Kunstschätze und

macht selber große neue Erwerbungen durch Dillis, der damals jene schon erwähnten Käufe im Betrag von 215,000 Franks abschloß, unter denen sich die große Madonna von Tizian und die im Rosenhag von Francia befanden. Man muß diese Thätigkeit mit der Gleichgültigkeit und Knauserei vergleichen, mit der diese Angelegenheiten selbst in Preußen und vollends in Österreich behandelt wurden, um Ludwigs Verdienst zu würdigen.

Als er 1815 in Paris weilte, verschaffte er auch dem Architekten Leo v. Klenze, den er schon früher in München flüchtig kennen gelernt, eine Anstellung als Hofbau-Inspektor in München, um ihn so dauernd an sich zu fesseln. — Diese Verbindung war so folgenreich, erwies sich so dauerhaft wie keine andere, die der Kronprinz mit einem Künstler einging. Nicht weil der berühmte Architekt ihm jemals eigentlich sympathisch gewesen wäre — weit eher das Gegenteil — seine kühle, vorherrschend verständige, aber ebenso biegsame und schlaue, als beharrliche westfälische Natur war aber mit so viel Weltklugheit und Erfahrung, so feinem Takt und zugleich mit so reichem Wissen, so immer bereiter Gestaltungskraft ausgerüstet, daß er sich dem Kronprinzen bald unentbehrlich machte. Nicht am wenigsten dadurch, daß er beständig den Vermittler, bald zwischen ihm und seinem Vater, der für die romantische Denkungsart, wie die künstlerischen Neigungen seines Sohnes absolut kein Verständnis hatte, bald bei den verschiedenen Behörden machen mußte, welche der Kronprinz für seine Pläne zu gewinnen hatte, um sie an seiner Stelle vorzuschieben und seine Bauprojekte beim Vater durchzusetzen. — So mußte denn Klenze ihm noch in Paris Pläne zu einer Glyptothek entwerfen, aber erst ein zweiter in München gemachter Entwurf gefiel ihm so, daß er ihm den Vorzug vor allen anderen bei der dafür ausgeschriebenen Konkurrenz gab, obwohl die Akademie als Preisrichterin dem Projekte Hallers v. Hallerstein den Vorzug gegeben hatte. Ludwig aber teilte die Preise und gab dem Klenzeschen Plan den Vorzug. Dieselbe Akademie gab dann auch bei der Konkurrenz um die Walhalla den Plänen eines Schülers von Fischer den Preis, was den Kronprinzen so verdroß, daß er von da an nie mehr eine Konkurrenz eröffnete. Klenze ward aber schon 1816 definitiv mit dem Auftrag zum Bau der Glyptothek betraut.

Als Sohn eines Gutsbesitzers in Bokenau bei Hildesheim 1784 geboren, sollte Klenze erst Jurist werden und kam 1800 nach Berlin, wo er aber, die Universität bald mit der Bauakademie vertauschend, Gillys Unterricht genoß, zugleich mit Schinkel, der denn auch, drei Jahre älter wie er, gar bald viel Einfluß auf seine Richtung gewann. Um 1803 ging Schinkel indes nach Italien, und Klenze wandte sich nach Paris. Das war entscheidend für ihn, nicht gerade im vorteilhaften Sinne, denn er ist seine Pariser Eindrücke nie mehr losgeworden, da er eben in die Zeit des Aufkommens des Empire-Stils kam und wohl den Unterricht Durands und Perciers, leider aber auch den des Bourgeois für die Dekoration genoß. Jedenfalls sah er in Paris aber doch ein so großartiges Kunstleben, wie man davon im damaligen Deutschland keine Ahnung hatte und füllte sich mit Begeisterung für dasselbe. Nun durchstreifte er noch Italien mehrere Jahre nach allen Richtungen, wo er außer Palladio hauptsächlich die Reste der griechischen Kunst in Pästum und Pompeji sowie in Sizilien studierte, über die er auch Abhandlungen herausgab. Zurückkehrend machte er in Turin die Bekanntschaft mit seiner nachherigen italienischen Gattin und in Genua die eines Edelmannes, der ihm die Be-

rufung in den Dienst des neugebackenen Königs Jerome verschaffte, wo er als Hofbaumeister bis zum Zusammenbruch von dessen Herrschaft blieb. Daß ein solcher zehnjähriger Aufenthalt erst im Ausland, dann in der übermütigsten französischen Gesellschaft nur zur Entwickelung eines von allen nationalen Anwandlungen weltweit entfernten Kosmopolitismus führen konnte, ist fast selbstverständlich. — Um so



Leo von Klenze. Von L. Ch. A. Couder

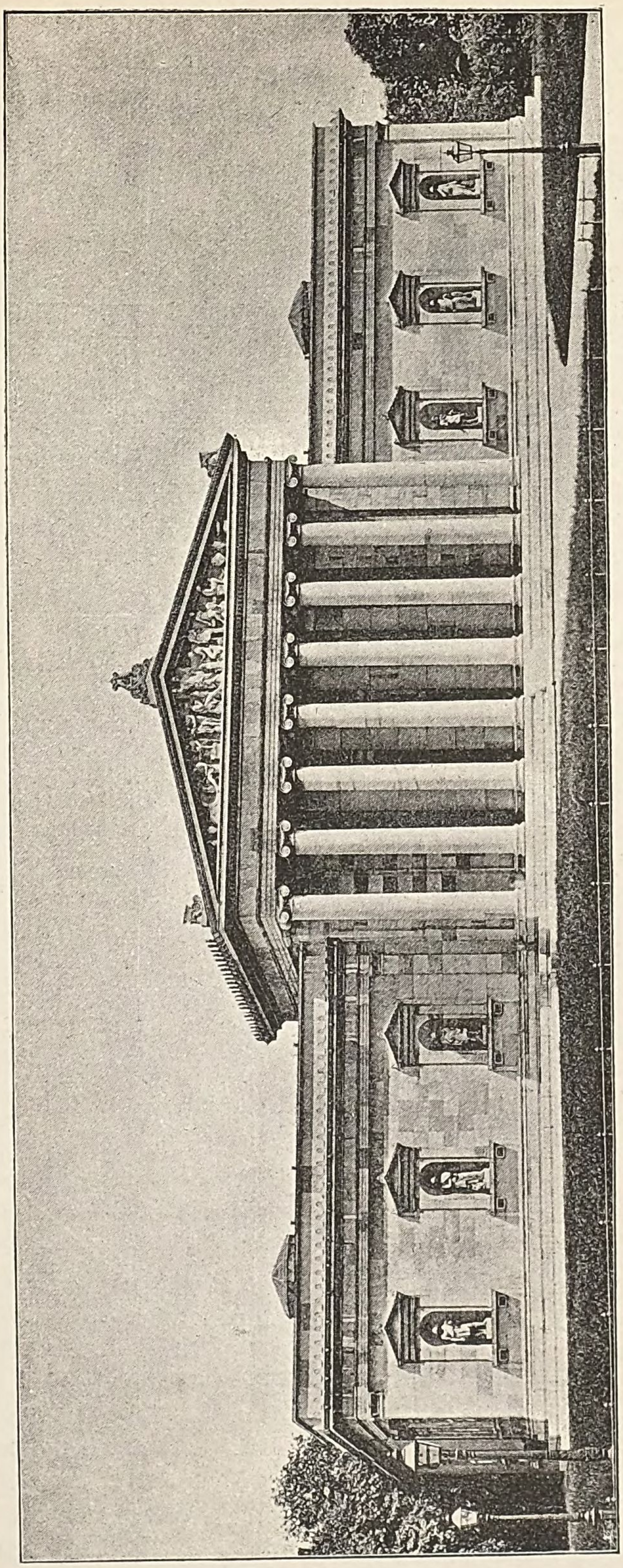
geeigneter war er zur Ausbildung weltmännischer Gewandtheit und der Vorliebe für einen Baustil, der eben damals die modische Weltsprache geworden war, — den griechischen. Daß der spezifisch nationalste aller Baustile, der hellenische, herzlich schlecht zu den Franzosen und noch viel weniger für die übrigen Nationen paßte, mit deren Existenzbedingungen, Sitten und Charakter er sich im denkbar ärgsten Widerspruch befand, wer hätte das empfunden in einer Zeit, wo die napoleonische Weltherrschaft auch den Gedanken an einen alles beherrschenden Baustil nicht ungeheuerlicher erscheinen ließ, als den an die Herrschaft der französischen Sprache. Zumal in einer Periode, wo sich die Kunst so völlig vom Leben getrennt hatte, in so schreiendem Widerspruch mit demselben sich befand, daß es gar keine Brücke mehr

von dem einen zum anderen zu geben schien. Sie wurde in Deutschland indes durch die Romantik geschlagen, die das Unvereinbarste zu vereinigen liebte, der Versuch dazu war es, der König Ludwigs Leben ausfüllte. Allerdings machte er es auch zu einem nach dieser Seite hin völlig fruchtlosen, da trotz der ungeheuersten Opfer bei des Königs Abtreten sich weder ein wahrhaft nationaler Stil noch auch nur eine Technik gebildet hatte, und sofort beides erst wieder gesucht werden mußte. — Sein, aller Romantik und ihrer Willkür innerlich gründlich abgeneigter, streng klassizistisch gesinnter Baumeister aber blieb dennoch der gewandte Klenze. Dieser geheime Widerstreit nun zieht sich durch das ganze Verhältnis von Fürst und Architekt, ohne daß er jemals dem König klar geworden zu sein scheint. — Der Architekt suchte von seinen Idealen zu retten, was er konnte und Ludwig fand nie ein begabteres und zuverlässigeres Werkzeug seiner Pläne, wie viele Versuche er auch dazu machte. Denn so wenig er sich an einen Stil binden, vielmehr mit verhängnisvoller Beharrlichkeit das Schönste aller Zeiten in seiner Residenz versammeln wollte, so wenig hatte der auf seine Unabhängigkeit sehr eifersüchtige und ohnehin zum Mißtrauen neigende Fürst die Absicht, sich je auf einen einzelnen Architekten zu beschränken. Dennoch kehrte er nach oft jahrelanger Entfremdung immer wieder zu Klenze zurück, der, seinerseits in beständiger Empörung über das, was er die Hadrianischen Neigungen des Protektors nannte, alles mögliche anwandte, um ihn wenigstens zeitweise wieder zu dem nach seiner Ansicht alleinseligmachenden griechischen Baustil zu drängen. — Hat nun diese architektonische Willkür die Anstrengungen des Königs zum guten Teil ergebnislos gemacht, so ist bekanntlich auch anderwärts mehr nicht erreicht worden, da ja alle Welt den Irrtum des Königs teilte, und die meisten sich selbst heute noch nicht davon zu befreien im stande sind.

Wenn irgendwo, so war nun der griechische Stil wenigstens bei dem Glyptothekbau am Platze, der ja die zahlreichen Meisterwerke antiker Plastik vereinigen sollte, welche der Fürst mit kluger Benutzung der für Käufer damals so günstigen Verhältnisse bereits gesammelt. Man hatte dazu einen Platz ausgesucht, der von allen Ausläufern der nunmehr nach beendigtem Kriege sich rasch vergrößernden Stadt noch ziemlich weit entfernt war, heute aber schon mitten in derselben sich befindet. Daß man weder sie noch die Pinakothek auf dem erhöhten rechten Isarufer errichtete, wo sie eine so unvergleichlich imponierendere Wirkung gemacht hätten, das läßt sich nur durch die jede Benutzung erschwerende, damals noch so weit vom Mittelpunkt der Stadt entfernte Lage desselben erklären, die heute freilich schon lange weit darüber hinaus gewachsen ist. Wie man in München derlei ideale Unternehmungen damals betrachtete, das zeigte sich am besten in der Benennung „des närrischen Kronprinzen Haus", die der Philister, und sein Reich erstreckte sich bis in die höchsten Regionen — dem emporsteigenden Bau beilegte, dessen Grundstein am 3. April 1816 gelegt ward. Dieser Philister, welcher den Segen idealer Bestrebungen niemals begreift, bleibt überall und zu allen Zeiten derselbe. Wäre es eine Kirche gewesen, so hätten sie es indes doch begriffen und sogar gebilligt, daß das aber auch ein der Erhebung der Seele gewidmeter Tempel war, das ging eben über ihren Horizont.

Obwohl nun der einstöckige, mit Nischen verzierte, durch eine Attika gekrönte und mit einem in überaus glücklichen Verhältnis zu den Flügeln komponierten Portikus in der Mitte gezierte quadratische Bau keineswegs ein Muster von absoluter

Stilreinheit ist, so spricht er doch seine Bestimmung als ein Museum so deutlich und in so edlen Formen aus, es weht einem ein so idealer Hauch, solch jugendlicher Enthusiasmus aus demselben entgegen, daß er Klenzes eigenartigste und reizendste Schöpfung geblieben ist. — Nicht so glücklich als die Außenseite geriet das Innere, wo die kalte farblose Dekorationsart vielmehr an den Empirestil, als an den römischen oder griechischen erinnert. In meist von oben beleuchtete und auf ausdrücklichen Befehl durchgängig gewölbte Säle und Galerien zerfallend, die einen viereckigen Hof umschließen, zeigt es eine zwar nur kleine, aber mit außerordentlichem Geschmack ausgesuchte und chronologisch aufgestellte Sammlung, deren schwächster Teil allerdings aus den Werken der Neueren im letzten Saal besteht. Daß der Kronprinz schon damals sich in alle Detailfragen mit der Hitze eines Dilettanten einmischte und z. B. der Feuersicherheit halber absolut kein Holz verwendet wissen



Die Königliche Glyptothek zu München. Erbaut von Leo von Klenze

wollte, brachte Klenze in unendliche Verlegenheiten. Dennoch muß man sagen, daß diese Einmischung, deren Spuren jetzt noch zu verfolgen sind, dem Bau zwar oft etwas widerspruchvolles, gerade dadurch aber erst das eigentlich Lebendige gibt, das ein bloßes Rechenexempel nie hat. — Noch weit mehr Schwierigkeiten bereitete dem Baumeister aber die Roheit und das Ungeschick der damaligen Handwerker, die freilich in der Mangelhaftigkeit und dem schlechten Ton des Stuck-Marmors der Wände, in der Roheit der Stukkaturen aller Decken, dem Ungeschick der Arbeit an den Thüren und Fenstern u. dgl. die Zeit, in welcher der Bau entstand, nur zu deutlich aussprechen. — So sind nicht einmal die jonischen Säulen des Portikus kanneliert, ihre Kapitäle unglaublich schlecht gearbeitet u. s. w. Trotz alledem denkt man vor dem Bau stehend, kaum daran, mit welchen Schwierigkeiten der Architekt zu ringen hatte, um nur so viel zu erreichen. Nicht am wenigsten weil die reiche Verwendung von Skulptur im Giebelfeld und in den Nischen in einem höchst auffallenden Gegensatz zu den meisten späteren Bauten des Königs steht und durch die beständige Abwechselung der regelmäßigen und dadurch notwendig trockenen Bauformen mit unregelmäßigen dem Ganzen ein Leben und eine Wärme gibt, deren sich kein anderes Münchener Gebäude in gleichem Grade rühmen kann. Umsomehr als auch durch die Anwendung von weißem Marmor, also Materialbau bei der Fassade, selbst die Mauerflächen eine Lebendigkeit erhielten, zu welcher der öde Kalkverputz vieler anderer Bauten einen traurigen Gegensatz bildet. — So bezeichnet denn der herrliche Bau voll heiterer Anmut und stiller Würde ganz unzweifelhaft den Beginn einer neuen Zeit in München, wie sehr man sich auch in den französisch redenden Hofkreisen darüber lustig machte, daß der „närrische" Kronprinz diese „bayerischen Bierfässer" dadurch zu Griechen umwandeln wolle. Das beabsichtigte er auch nicht, um so besser gelang es ihm aber sie zu kunstsinnigen und empfänglichen Deutschen zu machen; denn die erste Bedingung um den einzelnen wie ganze Völker zu heben ist die, daß man ihnen etwas zutraue, sie in ihrer Selbstachtung hebe. Nirgends war das aber notwendiger als in Bayern, wo das Volk durch dreihundertjährige Mißhandlung diese nationale Selbstachtung fast noch mehr verloren hatte, als das im übrigen Deutschland ohnehin schon der Fall war.

Noch während des Baues ward Klenze vom Kronprinzen nach Paris geschickt, um für die Glyptothek Ankäufe in der Galerie Fesch zu machen, was ihm auch glänzend gelang, wo er sich aber den Zorn des Königs zuzog, der diesen Kunstliebhabereien seines Erben nun einmal mehr als skeptisch gegenüberstand. — Um diese Zeit baute er auch das Hofgartenthor für den König und erhielt den Auftrag zur Entwerfung von Plänen für den Palast des Herzog Eugen von Leuchtenberg. Dieser hohe Herr wünschte denselben jedoch lediglich „wie einen Gasthof" ausgeführt, „da er doch nicht wissen könne, wie lange man ihm in München ein Asyl gebe". Dies ist denn auch der Grund, weshalb der Bau völlig schmucklos komponiert ward, was man hinterher dem Architekten so oft zum Vorwurf machte. Die Ausführung begann indes erst später, als der Herzog sich vom Kronprinzen den Platz erwarb, wo er nunmehr steht. — Ebenso wurden jetzt schon die Pläne zur Ludwigsstraße gemacht.

Im Jahre 1817 hatte der plötzliche Sturz des Ministers Montgelas den deutschen Gesinnungen des Kronprinzen endlich auch am Hofe mehr Raum verschafft. Eine schwere Krankheit desselben aber brachte den Plan zu jener folgen-

reichen Reise nach Italien zur Reife, die der Münchener Kunst eine ganz neue Wendung geben sollte. — Im Dezember reiste der Prinz, begleitet von den Grafen Seinsheim und Ingelheim, dem Leibarzt Ringseis und Dillis zunächst nach Rom ab. Es ging ihm als Patriot und leidenschaftlichen Kunstfreund doch bereits ein zu guter Ruf voraus, als daß er nicht darum schon lange von den zahlreich in Rom versammelten deutschen Künstlern mit Sehnsucht erwartet worden wäre. Von seinem treuen Martin Wagner und Thorwaldsen, die er bereits früher persönlich kennen gelernt, abgesehen, traf er jetzt ja auch die ihm noch von Berlin her bekannten Brüder Schadow. In der von ihm und seinen Genossen soeben mit Fresken verzierten Casa Bartholdy machte er dann zuerst die Bekanntschaft des ihm schon von Niebuhr warm empfohlenen Cornelius, sowie Overbecks und Veits.

Cornelius galt schon damals in Rom als das hervorragendste Talent unter den jungen Deutschen, die wichtige Stellung aber, die er nunmehr bald in der Münchener Kunst einnehmen sollte, nötigt hier zunächst auf sein Vorleben genauer einzugehen. In Düsseldorf als der Sohn des Galerie-Inspektors Cornelius, am 23. September 1783 geboren, war unser Peter der jüngere unter zwei Söhnen einer zahlreichen Familie. Durch das Amt des in der Galerie wohnenden Vaters bekam er früh Gelegenheit seine Neigung zur Kunst in ihren und den anstoßenden Antikensälen zu nähren. Schulunterricht genoß er dagegen freilich um so weniger, obgleich er früh viel Neigung zum selbständig Denken nicht nur, sondern ein für Maler sehr auffallendes Bedürfnis schriftlicher Mitteilung und Entwickelung seiner Ideen zeigte. Immer zeichnend, muß er schon vom fünften Jahr an dem Vater auch in allerhand technischen Hantierungen helfen, dann ließ ihn derselbe Kupferstiche des Max-Anton kopieren. Darüber ist er nie mehr ganz hinausgekommen, alle seine späteren Zeichnungen zeigen die peinlich harten Umrisse und engen Schraffierungen dieses Vorbildes, aber nicht die Spur von der freien und malerischen Behandlung der Studien eines Raffael und Michelangelo. Im zwölften Jahre durfte er bereits die Akademie besuchen, die damals unter der Leitung Peter Langers stand. Alsbald aber zeigte sich die Eigenart des jungen Künstlers, der sich durchaus nicht dazu bequemen wollte, nach der Langer'schen Art, strenge Studien nach der Antike und der Natur zu zeichnen, überhaupt das Handwerk der Kunst zu lernen, so daß ihm zuletzt Langer, wie erwähnt, das Talent absprach und den Eltern riet, ihn etwas anderes lernen zu lassen — eine Ungerechtigkeit, die freilich nachher Cornelius selber ebenso oft beging. Im sechzehnten Jahre hatte dieser das Unglück seinen Vater durch den Tod zu verlieren und mußte nun mit seinem älteren Bruder, der dem Vater bald im Amte folgte, die Familie erhalten, also um jeden Preis sich Arbeit zu verschaffen suchen, welcher Art sie auch sein mochte. So malte er denn Kirchenfahnen, zeichnete Kalenderbilder, Porträte und alles mögliche. Auffallend ist aber, daß er bei seiner unzweifelhaft glänzenden Begabung in den vier Jahren seines Akademiebesuches sich nicht mehr malerische Fertigkeiten erwarb, als es thatsächlich der Fall war. Es spricht das nicht für sein technisches Geschick und erklärt das abfällige Urteil Langers, wenigstens einigermaßen. Jedenfalls besaß er für einen jungen Menschen, der von Kindesbeinen an unter den größten Meisterwerken der Malerei gelebt, auffallend wenig Farbensinn, um nicht zu sagen, gar keinen. Dagegen las er mit Leidenschaft Goethe, Schiller, die Bibel, Homer und machte selbst zahlreiche dichterische Versuche. — Ebenso knüpfte er schwärmerische Freundschaften

5*

an und ward dadurch zu sehr weitläufigen Briefwechseln veranlaßt, in denen er eine auffallende Beredtsamkeit, aber umsoweniger Orthographie zeigte. — Auch ist er schon vollkommener Romantiker ohne es nur zu wissen und streckt überhaupt nach allen Seiten seine Fühlfäden aus, um der dürftigen Gegenwart zu entrinnen.

Zunächst veranlaßte ihn die griechische Mythe zu verschiedenen Bildern und Zeichnungen, so eine Diana und Apoll, dann komponierte er einen „Segen Jakobs", wo er an die Raffael'sche Bibel anknüpfend, genau wie bei einem „Moses am Felsenquell" weit mehr Stilgefühl und reiche Erfindungskraft als Naturbeobachtung verrät, übrigens direkt an Fügers Messias erinnert. Es ist zwar keine Naivität irgend einer Art, aber viel Größe und Ernst, sowie Klarheit in der Komposition. Überhaupt ist eine gewaltige Gährung in ihm, fortwährend macht er bald biblische, bald mythologische Kompositionen, die wie die ebengenannten alle ein erstaunliches Formgedächtnis und großes Gestaltungsvermögen wie Einbildungskraft zeigen. Dagegen von Blick für die Natur, für die Schönheit ihrer Erscheinung keine Spur, es ist ein reines Phantasieleben, das er führt. Offenbar ist er fast ebenso sehr Dichter als Maler, ja Schiller beherrscht ihn mehr, als alles andere. Er hatte in dieser Zeit zu Anfang des Jahrhunderts doch schon Beschützer gefunden, so einen reichen Kaufmann in Neuß bei Düsseldorf, der sich einen Apoll grau in grau von ihm malen ließ. Dabei will er „Raffaels Stil durch Correggios liebliche Schattenabstufung gefälliger machen und durch des Tizian lebhafte Karnation beleben." Raffael meint er auch, könne man nach jedem Kupferstich studieren, was aber doch beweist, daß er, der wenigstens die Madonna Canigiani von ihm kannte, für Farbe wenig Empfänglichkeit besaß. An seinem Beruf zum großen Künstler zweifelt er übrigens nie. Um 1803 lernt er auch den jungen Sulpiz Boisserée und Bertram kennen, die ihn in der Romantik bestärken und träumt sich damals schon als der Wiederaufhelfer der gesunkenen Kunst. Einstweilen konkurrierte er mit einem Odysseus in der Höhle des Polyphem um den Preis der Weimar'schen Kunstfreunde. Da denkt er nun den Gegenstand mit einer bei solcher Jugend höchst auffallenden Schärfe durch, wie man aus einem Brief sieht. Über die wiederum sehr unmalerisch, nur grau in grau geschehene Ausführung urteilte dann Goethe „Zeichnung, Stil und Geschmack der Formen in diesem Bilde fordern uns nicht zu Lobsprüchen auf..." „Demungeachtet hegen wir von den Fähigkeiten des Verfassers keine geringe Meinung, denn der Inhalt seines Bildes ist mit Fleiß zusammengedacht. Seine Gedanken haben zwar eine für bildende Kunst nicht ganz passende Richtung, aber doch innerlichen Zusammenhang." — Trotz dieses nicht sehr aufmunternden Urteils beteiligte sich Cornelius auch 1804 wieder an der in Weimar ausgeschriebenen Preisaufgabe und erhielt diesmal mehr Lob über seine Fortschritte, aber ebenfalls keinen Preis. — 1805 konkurrierte er mit einer Szene aus dem Leben des Herkules — abermals fruchtlos, denn Goethe sagte von seiner Komposition: „Die Zeichnung sei unrichtig und noch mehr die Verhältnisse...." Angesichts dessen, was damals gemacht ward, begreift man dies Urteil schwer, denn die in München befindliche Komposition zeigt zwar noch wenig Eigentümlichkeit in der Formengebung, aber doch eine Klarheit und Verständlichkeit, Größe und Einfachheit der Anschauung, die direkt an Carstens erinnern. Damals malte er auch die Gestalten einiger Evangelisten und Apostel, wiederum grau in grau, in den Dom nach Neuß, die jetzt übertüncht sind, sich aber ebenfalls an den Raffael'schen Stil halten sollen, wie er denn in

dieser ganzen Periode nur mit Reminiszenzen an andere wirtschaftet, weit entfernt von einer selbständigen Formensprache ist.

Um diese Zeit war das ganze linke Rheinufer an Frankreich gekommen; Cornelius fand also Gelegenheit den Druck und Übermut der Franzosen in der Nähe zu beobachten und sich mit Haß gegen sie zu erfüllen. Er selber hatte Not aller Art kennen zu lernen und mußte sich hauptsächlich mit Porträtzeichnen und -malen durchbringen, wobei er trocken, hart und farblos erschien. — Um 1809 starb seine geliebte Mutter, die ihn in Düsseldorf allein festgehalten hatte, und wo er zuletzt ganz richtig von sich selber sagte: „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können's nicht machen." Er wollte nun nach Paris, um dort die aus ganz Europa zusammengeraubten Schätze alter Kunst zu sehen, kam einstweilen aber blos nach Frankfurt, mit der Hoffnung, da Hülfsquellen zu finden, und das Ziel seiner Sehnsucht, Rom zu erreichen. Sonderbarer, aber echt deutscher Irrtum, daß er meinte, das dort nachholen zu können, was er daheim in Düsseldorf so viel bequemer hätte haben können — das Studium der Natur und der Technik.

In Frankfurt war er wiederum auf Porträte und Zeichnungen für Buchhändler angewiesen, fand aber auch Unterstützung bei dem Fürst-Primas Dalberg. Gerade jetzt, 1810, geriet er auf die eben von Strixner überaus treu nachgebildeten Randzeichnungen Dürers für das Gebetbuch des Kaisers Max. Sie machten einen gewaltigen Eindruck auf ihn, allem nach weil ihm hier zuerst das Verständnis für die Bedeutung und den Wert unserer altdeutschen Kunst aufging, das ihm bis dahin trotz der Boisserée'schen Sammlung ziemlich verschlossen geblieben war. Einstweilen bekam er ein Bild für den Primas zu malen, eine heilige Familie, wo er bereits mehr Eigentümlichkeit, aber gar keine Anlehnung an Altdeutsche zeigt; dann malte er Entwürfe für ein Transparent zur Feier des Geburtstages des Primas 1810, verzierte ein Zimmer im Schmidt'schen Hause mit Temperabildern aus der antiken Mythe, und eroberte sich überhaupt rasch eine angesehene Stellung, offenbar weit mehr durch seine bedeutende Persönlichkeit, als durch seine Leistungen. Den Antrag eines Stipendiums nach Rom durch Dalberg unter der Bedingung, daß er sich den französischen Stil von dessen Hofmaler Kaufmann zum Muster nehme, soll er stolz zurückgewiesen haben. — Begeistert für Goethe, fing er dagegen jetzt die Kompositionen zu Faust an, der eben die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. In diesem kühnen Griff mitten ins innerste nationale Leben hinein, wie es sich in der größten deutschen Dichtung spiegelt, sieht man unstreitig den Instinkt des Genies. Daß er für die Form auf den Stil Dürers in den oben erwähnten Zeichnungen zurückgriff, statt sich seinen eigenen zu bilden, das hängt eben doch genau mit jenem Mangel an Naturstudium zusammen, der ihn bisher immer genötigt hatte, bei all' seinen Arbeiten sich von anderen Kunstwerken inspirieren zu lassen, sich bald an die Antike, bald an Raffael oder an Altdeutsche anzulehnen. Diese Leichtigkeit aber, sich fremde Stilformen anzueignen, die schon Goethe an ihm auffiel, sie hat ihn denn auch sein Lebenlang verhindert, sich eigene zu bilden.

Wie dem auch sei, diese Zeichnungen sind jedenfalls neben den Overbeck'schen die früheste und entschlossenste Kriegserklärung gegen die bisherige, halb französierte, halb eklektische und völlig inhaltslose Kunst in Deutschland, ein Befreiungsversuch von der künstlerischen Fremdherrschaft, wie er nur gewünscht werden kann. Hierin liegt ihre unbestreitbar große Bedeutung, denn an und für sich haben sie nur einen

sehr bedingten Wert, wie alle die Kunstwerke, die wohl eine gewaltige Persönlichkeit aber in nichts weniger als durch erneutes Naturstudium selbst erzeugten, sondern nur geborgten Formen aussprechen. — Nach dieser Seite der Originalität hin haben Chodowiecki vor und Menzel oder Rethel nach ihm weit mehr geleistet, von dem Haupt der französischen Romantiker Delacroix gar nicht zu sprechen. Mit dem ganz von modernem Geiste getränkten Goethe'schen Gedichte haben Cornelius Kompositionen vollends nichts gemein, jenen unvergleichlich reinen Naturlauten, wie sie uns mit hinreißender Wahrheit aus seinem Gretchen entgegentönen, hat der junge Düsseldorfer auffallend wenig ähnliches entgegenzusetzen, sondern frappiert uns nur durch die Größe und Kühnheit wie die Macht seiner Persönlichkeit. — So schrieb er denn auch an Goethe bald nach der Übersendung der ersten Zeichnungen 1811: „Albrecht Dürers Randzeichnungen habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstätte. Damals, wo ich das Wesen dieser Kunstgattung zu ergründen strebte, schien es mir nötig, in einer Zeit, wo man so gern alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitgeistes zu kapitulieren, sondern ihm streng und mit offener Stirn den Krieg anzukündigen." Man sieht, daß da von naivem künstlerischen Schaffen nicht die Rede sein konnte, weshalb sich denn auch der alte Herr Geheimrat nichts weniger als angenehm von solcher Denkart berührt fühlte. — Immer noch eher von den Zeichnungen, obwohl sie ihm offenbar auch nicht mundeten und er eigentlich des Retzsch süßlich antikisierende Kompositionen vorzog. Indes nahm er doch die Widmung an und erzeigte sich auch sonst förderlich für den Künstler, freilich ohne aus seiner kühlen Zurückhaltung je herauszutreten.

Die Persönlichkeit des jungen Propheten einer neuen Zeit war indes viel zu bedeutend, als daß er nicht rasch Gläubige und Beschützer gefunden hätte. So den Buchhändler Wenner in Frankfurt, der den Verlag der 12 Blätter übernahm und ihm 100 Louisdor dafür bezahlte, eine für jene armselige Zeit immerhin ansehnliche Summe. Nun entwarf er noch, in gehobener Stimmung, das beste Bild des Ganzen, Gretchens Ohnmacht in der Kirche, wo er eine erschütternde Kraft mit wenigstens vergleichsweiser Schönheit zu paaren verstand, und machte sich dann begleitet von seinem Freund Xeller im Herbst 1811 zu Fuß auf den Weg nach Rom. Mit Mühsal aller Art, ohne Kenntnis der Sprache unternommen, gab ihm diese Reise durch das ausgesaugte und bettelarme Land, den einzigen Rasttag in Florenz ausgenommen, alles mögliche eher, als erhebende Eindrücke.

Als er in Rom ankam, fand er die zahlreichen Deutschen in zwei sich heftig anfeindende Lager getrennt; die eine große Majorität bildenden älteren, der antikisierenden Richtung des Carstens oder David oder der eklektischen des Mengs angehörigen, und die neu angekommenen jungen Romantiker mit Overbeck an der Spitze. Diese hatten sich als „Klosterbrüder" im verlassenen Kloster S. Isidoro eingenistet, wo sie bald den Spitznamen der „Nazarener" erhielten, der ihnen bis heute geblieben ist. — Overbeck, fest abgeschlossen in seiner Richtung, erlangte nun eine Zeitlang großen Einfluß auf den innerlich noch ganz unfertigen Cornelius, der sich aber schon damals berufen fühlte, im Bunde mit Overbeck der Erneuerer der deutschen Kunst zu werden. Seltsamer Irrtum zu glauben, daß man am Sitze des Papsttums, im Schatten der Denkmale jener Herrschaft, von deren Tyrannei die Welt zweimal, erst durch das deutsche Schwert, dann durch den deutschen Gedanken

befreit werden mußte, fern von dem nationalen Leben, zu dessen Ausdruck man sie machen wollte, eine neue, wahrhaft lebenskräftige, nationale Kunst schaffen könne! Daß derselbe Versuch schon ein halbes Jahrhundert vorher durch Mengs, dann durch Carstens gemacht worden und nur in den ödesten Klassizismus ausgeschlagen war, wie er in Deutschland alle Akademien beherrschte, davon hatte keiner dieser jungen Stürmer und Dränger eine Ahnung, so wenig als David und Ingres, die ihn in Frankreich anstellten, oder Schinkel und Klenze, die gleichzeitig Hellas in die deutschen Wälder verpflanzen wollten. — Während sie sich unfruchtbar abmühten, Orangen auf Tannenbäume zu pfropfen, wurde eine wirklich neue und nationale, dem Genie wie dem Charakter der Nation entsprechende französische Kunst durch Delacroix, der nie Paris verlassen hatte, eine deutsche, durch Menzel, der nie aus Berlin herausgekommen war, und durch Schwind, Piloty, Hans Makart, Defregger, die alle von Italien unbeeinflußt blieben, erst viel später geschaffen.

Gewisse Geistesrichtungen sind zu Zeiten epidemisch, ja so ansteckend wie die Pest, besonders wenn sie den Reiz der Neuheit haben. Dennoch schrieb bald Cornelius einem Freund in der Heimat: „Ich sage Dir und glaube es fest — ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen!" Seine Natur war eben doch zu gesund, um nicht wenigstens anfangs gegen diese unseligen römischen Einflüsse zu reagieren. Auch ließ er sich nur ganz vorübergehend in das Nazarenertum einfangen, begann vielmehr gleich in Rom neben den letzten Faustblättern die Zeichnungen zu den nur eben jetzt bekannter werdenden Nibelungen.

Durch dieses rasche Erfassen der beiden nationalsten Stoffe, die wir überhaupt besitzen, bekundete er jedenfalls, wie richtig er empfand, und wie sich in ihm das Deutschtum jetzt erst recht aufbäumte und das Bewußtsein seines Wertes. So geben die in Rom entstandenen Faustblätter, wie die der Nibelungen ein Zeugnis von einer Kraft und Originalität, von einem spezifisch deutschem Geiste, wie er sie später kaum je wieder erreicht hat. — So das Titelblatt, wo er sogar Humor zeigt, was ihm sonst nie begegnet, dann eine Umarbeitung von Gretchen in der Kirche und im Gefängnis, beide von erschütternder Gewalt und immerhin doch mehr direkte Naturbeobachtung zeigend, als alle früheren. Individualitäten hat er freilich hier so wenig zu geben vermocht als später, aber doch oft überraschend richtig gegriffene Typen. Überall aber zeigt sich eine dramatische Kraft wie bei keinem anderen deutschen Künstler. Allerdings entsprach das Nibelungenlied seinem Talente noch mehr und manche seiner Blätter, vor allem das köstliche, zuletzt 1817, entstandene Titelblatt sind nie mehr von den Nachfolgern erreicht worden, trotz der souveränen Verachtung, mit der es alle Nebendinge wie Kostüme u. dgl. behandelt und von Anachronismen förmlich wimmelt. Aber das Kühne, Unbeugsame, barbarisch Großartige seiner Helden, das eigensinnig Eckige und deshalb so echt Deutsche hat er prächtig empfunden und wiedergegeben.

Das Jahr 1813 regte nun Cornelius mächtig auf, er wollte zurück und am Befreiungskampfe gegen den Tyrannen teilnehmen und ließ sich wie Rauch und Overbeck nur durch die Betrachtung abhalten, daß ein Durchkommen jetzt gar nicht möglich gewesen wäre —, dafür ging er nach Orvieto und Florenz, um Luca Signorelli und Giotto zu studieren. Wie gut er aber die Zustände im Vaterland begriff, bezeugen uns seine brieflichen Äußerungen. So schrieb er 1812 .... „In Deutschland ist alles zu finden, nur keine grandiose Ansicht irgend einer Sache ...." 1813 aber,

während bei Leipzig die Völkerschlacht tobte: „Daß beinahe alles in unserem Vaterlande anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinne des Volkes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein jeder ...." Solche schlagend wahren Äußerungen die heute noch gelten, findet man bei ihm überall, ja er begriff vollständig wie vor ihm Overbeck, daß nur in einem Anknüpfen an unsere alte nationale Kunst das Heil zu suchen sei. Selbst darüber täuschte er sich, wenigstens in den ersten Jahren, nicht, gleich so vielen anderen: daß es vollkommen ungesund sei, draußen im Auslande, entfernt von allen bürgerlichen Pflichten, auf die Heimat herabzusehen und sich ihr gegenüber nur kritisch zu verhalten, ohne selber mitzuthun, und ihr dadurch mit jedem Jahr mehr entfremdet zu werden!

Fiel das denn Mantegna, Michelangelo und Raffael jemals ein, sich auch ihren Mitbürgern und dem Staate zu entziehen und in der Ferne über deren Kämpfe die Nase zu rümpfen? Haben nicht Holbein und van Dyck denselben Fehler erst mit dem raschen Niedergange ihrer Kunst und dann mit dem Leben bezahlt? Dennoch entging auch Cornelius dieser langsam wachsenden Entfremdung von der Heimat nicht völlig. Sie wurde jetzt bei ihm auch noch dadurch vermehrt, daß er, wie so viele Deutsche vor und nach ihm, eine Römerin heiratete, die so wenig als ihre beiden Nachfolgerinnen jemals Deutsch lernte und deren Kinder auch Italiener blieben. Natürlich mußte das großen Einfluß auf ihn ausüben, obwohl er es weder wollte, noch sich oder anderen jemals eingestand, sondern, sich auch darin mit Overbeck begegnend, alle möglichen Versuche machte, wieder Boden in Deutschland zu fassen. So sah er jetzt das Hauptmittel zur Wiederbelebung der deutschen Kunst in ihrer Stellung in den öffentlichen Dienst, vorab in einer Wiederaufnahme der Freskomalerei. Offenbar weil ihm nicht entging, daß die Fresken der Italiener im ganzen fast immer weit geistvoller und lebendiger sind, als ihre Ölbilder. Als den größten Vorzug derselben führt er aber an, daß sie mit der Zeit und dem umgebenden Leben im schönsten Einklang seien. Also gerade das, was man heute an seinen eigenen Werken am meisten vermißt, nachdem es das Schicksal wollte, daß er die Ideale fremder Völker und Zeiten statt die seiner eigenen Nation verherrlichen mußte. Denn was gingen uns der Olymp und vollends der trojanische Krieg an, mit denen er nun bald die Münchener überraschen sollte? Die gänzliche Abhängigkeit des Künstlers vom Besteller in einer so ärmlichen Zeit wie die damalige, sollte er also nur zu bald empfinden!

Es entstanden nun noch einige Zeichnungen zu Shakespeare, so jene berühmte Gruftszene vor der scheintoten Julia, die noch dieselbe Kraft und Originalität der Auffassung zeigen. Bald wurden aber die Eindrücke der italienischen Renaissance zu vorherrschend, und so malte er jetzt eine Anzahl religiöser Bilder, z. B. die „Flucht nach Egypten" (Galerie Schack) u. a. m., die eigentlich nur noch die Mängel seiner Kunst, ihre Härte, Trockenheit und die unselig hölzerne Malerei, aber keine Spur von Naturstudium zeigen. — Alle diese Romantiker hatten sich eben dermaßen in die sehr bequeme Theorie verbissen, daß in der Kunst der Geist, die Empfindung alles, das Technische, vorab das Malen nur eine Nebensache sei, die sich dann von selbst finden müsse. Selbst durch die klassischen Kunstwerke rund um sich herum wurden sie nicht davon abgebracht, da sie dieselben offenbar gar nicht verstanden. So wurden die schönsten Jahre darüber versäumt, ohne etwas zu lernen. Ja die romantische Verrücktheit, alles von der Kraft des Glaubens zu erwarten, ward jetzt

noch mächtig gesteigert durch den gerade anwesenden Zacharias Werner, der als ein halber Narr und ganzer Heuchler viele junge Maler zu Konvertiten machte.

Urteilte doch selbst ein so unverdächtiger Zeuge als Ludwig Richter, der wenige Jahre später nach Rom kam, von diesem Treiben: „Selbst die großen Künstler, welche noch alle leben, sind ganz unvermerkt von ihrem eigentlichen Streben abgekommen. Sie sind nicht deutsch, streben auch nicht mehr danach, sondern ahmen nur die alten Italiener nach, aber daß sie nicht aus dem Leben, nicht aus



Kronprinz Ludwig im Künstlerkreise zu Rom. Von F. Catel
Mit Genehmigung der K. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

sich selber schöpfen können, bringt eine gewisse Müdigkeit hervor, die man fast bei ihnen allen spüren kann ...."

Daß Werner indes irgend einen Einfluß auf Cornelius gehabt, dafür spricht nichts; wenn auch dieser halbwegs den oben beklagten Irrtum teilte, so suchte er doch offenbar das Versäumte nachzuholen. Freilich zu spät.

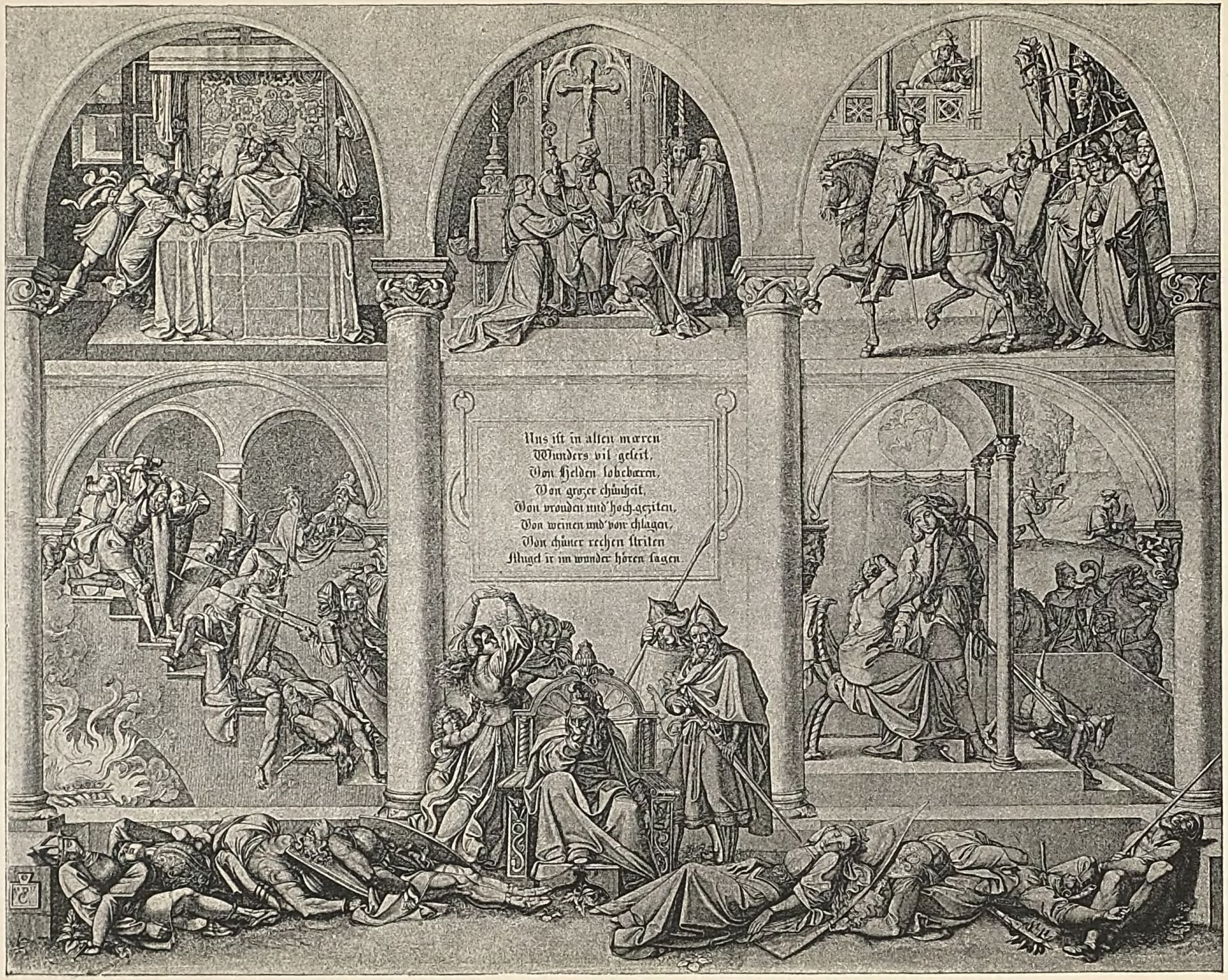
Hatte er den Faust und die Nibelungen mit jener Reihe religiöser Bilder nichts weniger als glücklich abgelöst, da bei ihnen die Anlehnung an die italienische Renaissance schon so ganz dominiert, daß sie wenig eigenes mehr haben, so ward diese Richtung jetzt mächtig unterstützt durch einen Zufall. Als preußischer Konsul war nämlich Salomon Bartholdy nach Rom gekommen, hatte sich im alten Palast Zuccaro eingemietet und als ein kunstliebender Mann mit den jungen deutschen Malern sofort Bekanntschaft angeknüpft, da er sich seinen Salon mit leichten

Arabesken ausmalen lassen wollte. Nun war es Cornelius, der mit seiner Sehnsucht nach Beschäftigung in der Freskomalerei ihn dazu brachte, die Wände dieses Saales ihm und seinen Freunden Overbeck, Schadow und Phil. Veit zur Verzierung mit Bildern zu überlassen; Honorar bekamen sie nicht, sondern nur Ersatz der Kosten. Mit Rücksicht auf die Konfession des Bestellers wählten sie die Geschichte des egyptischen Josephs. Das war nun freilich ein sonderbarer Anfang zur Wiedergeburt einer neuen nationalen Kunst, unterm Schutz eines Juden in Rom!

Dennoch war das Resultat dieser enthusiastischen Aufopferung ein verhältnismäßig immerhin glänzendes, wenigstens erregte es damals das größte Aufsehen. Ja man übersah ganz, wie weit es hinter dem zurückblieb, was Mengs schon zwei Menschenalter früher in der Villa Albani und der Stanza dei Papyri in solcher Nachahmung des Raffaelschen Stils geleistet. — Denn mehr gaben diese Künstler, Overbeck ausgenommen, kaum, speziell Cornelius nicht, der hier nur wiederum seine schon von Goethe bewunderte Geschicklichkeit bewährte, sich in die verschiedensten Stilformen zu finden. In einem freilich sind sie alle Mengs durchaus überlegen: in dem tiefen, echt deutschen Ernst, der ihre Bilder durchglüht und alsbald unsere Achtung erzwingt.

Cornelius hatte Josephs Traumdeutung und die Wiedererkennungsszene mit den Brüdern gewählt. Jene würde man beim ersten Blick sofort Raffael zuzuschreiben versucht sein, wenn man nicht den leichten geistvollen Pinsel, die leuchtende, harmonische Farbe des Urbinaten vermißte! Bei näherem Zusehen findet man dann freilich sofort, daß vor allem das ungeheure Naturstudium gänzlich fehlt, das den Raffaelschen Schöpfungen zu Grunde liegt. An seiner Stelle sehen wir nur, wie die Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks sehr oft dem Rythmus der Linie nicht ganz, aber doch etwas, aufgeopfert worden, dadurch bekommt die Komposition etwas künstliches, theatralisches, das wenigstens jede Naivetät ausschließt, die doch gerade bei Raffael oft so bezaubernd wirkt. Viel besser ist die Wiedererkennungsszene; hier entwickelt der Künstler eine Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, die sehr wohlthätig berühren, vortrefflich ist die Charakteristik der reuigen Brüder, bei denen er offenbar römische Bauern benutzte, wie denn dieses Bild vielleicht von allen die Cornelius je gemacht, am meisten direktes Naturstudium zeigt. Dadurch erhält es neben dem hohen Ernst, der gewaltigen Subjektivität, die aus allem sprechen, was er macht, eine überraschende Wärme, die man sonst nur zu oft vermißt.

Da die Arbeiten des Overbeck und Veit auch sehr viel Schönes haben und wenn nicht die Großartigkeit derer des Cornelius doch dafür noch mehr Originalität des Stils besitzen, so begreift man leicht, welches Aufsehen sie damals nach der mehr als zwanzigjährigen absoluten Kunstdürre machen mußten. Niebuhr, der eben jetzt als preußischer Gesandter nach Rom kam, blieb denn auch entzückt davon, obwohl oder weil er offenbar kein eigentlicher Kunstkenner war. Noch mehr aber gefiel ihm Cornelius selber, der ihm von allen diesen römischen Deutschen weitaus am meisten imponierte. Er zweifelte keinen Augenblick, daß diese jungen Männer eine neue klassische Kunstperiode bei uns heraufführen würden und gab sich deshalb alle mögliche Mühe, für sie Stellungen und Beschäftigung in Deutschland zu finden. Ja er verstieg sich zu der Äußerung: „Ich glaube allerdings, daß wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten, wie die unserer aufblühenden Litteratur im 18. Jahrhundert war . . . .“ Zwei Jahre später freilich, als nach Overbecks, Schadows



Aventiure von den Nibelungen. Von Peter von Cornelius

und Veits Vorgang eine förmliche Epidemie des Katholischwerdens unter diesen schwärmerischen Romantikern einriß, urteilte er mit sehr viel mehr Recht: „Dies ganze „Leben der Künstler hier taugt nichts, es ist grundverderblich. Ihre ganze Lage ist „falsch, sie machen hier einen vornehmen Stand aus, sie werden blind und schief „über alle Verhältnisse der Welt, so dünkelvoll und eitel. Um Gottes Willen denke „man daran, keinen zu lange hier zu lassen. Nur in einer mannigfach und „reich geordneten bürgerlichen Gesellschaft kann ein Künstler, der „nicht ein Wunder ist wie Cornelius, ein gesunder Mensch bleiben!"

Zu solcher Rückkehr nach Deutschland sollte jetzt Rat werden durch die Ankunft des Kronprinzen von Bayern, der, wie erwähnt, durch Niebuhr bald mit Cornelius bekannt gemacht ward, angesichts seiner neu ausgeführten Werke im Hause Bartholdys.

Die Freundschaften des Kronprinzen hatten immer etwas von Leidenschaft an sich und teilten freilich auch deren Vergänglichkeit.... Von allen Reizen aber ist dem der Neuheit am allerwenigsten zu widerstehen, deshalb werden neue Kunstwerke und neue Richtungen fast immer überschätzt, und selbst der Geübteste und Kaltblütigste entzieht sich nicht diesem Zauber. Wie hätte das aber ein enthusiastischer junger Mann wie der Kronprinz thun sollen?

So schien es ihm denn auch diesen Schöpfungen gegenüber, daß er in Cornelius gerade den rechten Mann gefunden habe, um seine neuerbauten Glyptotheksäle durch ihn mit Fresken verzieren zu lassen. Natürlich nahm Cornelius mit Freuden den Antrag an, obwohl er sich noch eben am Schmuck der Villa Massimi durch Bilder zu beteiligen zugesagt und schon eine Anzahl Kompositionen zu Dante dafür gezeichnet hatte. So jenen berühmten Dante im Paradiese, der so sehr an Melozzo da Forlis Bild im Vatikan erinnert.

Jetzt sollte er zunächst die griechische Göttermythe im ersten der beiden Säle schildern, während der zweite den Heroen und ihrer Geschichte vorbehalten blieb. Der ganz sachgemäße Gedanke rührte von dem Klassizisten Klenze her, der nach Rom nachgekommen, den Kronprinzen durch Ringseis Einfluß in vollster Begeisterung für die Nazarener fand. Alles eher denn Romantiker war ihm da Cornelius, als der freieste und klarste Kopf von allen, immer noch der am wenigsten unsympathische der ganzen Gesellschaft, und so bestärkte er auch den Kronprinzen in seinem Vorhaben. Der Kontrakt mit Cornelius ward also im März 1818 abgeschlossen. Derselbe sollte als Honorar 10,000 fl. erhalten nebst Entschädigung der Auslagen für Farben ꝛc. Diese Summe erschien selbst dem sparsamen Klenze zu klein, Cornelius, aber, nur begierig die Sache ins Reine zu bringen, meinte, es sei genug. Und dafür sollte er im Göttersaale gegen zwanzig reiche Kompositionen, teilweise mit lebensgroßen Figuren, malen!

Nachdem man dem scheidenden Kronprinzen noch ein glänzendes Fest gegeben, bei dem der hohe Herr zu Klenzes nicht geringer Verzweiflung im deutschen Sammtrock mit ausgeschlagenem Hemdkragen erschien und allen besseren deutschen Künstlern die Aussicht eröffnete, sie dereinst nach München zu berufen, reiste er ab, sandte aber bald ein Gedicht „An die deutschen Künstler in Rom", in dem er unter anderem sagte:

„Dir, der hoch Du glühst, wie Paulus glühte,
Dessen Eifer Deinem gleichend ist,

Und ja Dir mit kindlichem Gemüte,
Der Du wie Johannes schuldlos bist (Overbeck).
Und Euch andern all', erhabene Jünger,
Große Künstler, weil Ihr Christen seid!
Nie ermüdend, heldenmütige Ringer,
Euch ist liebend dieses Lied geweiht . . . .
Sklavisch an das alte Euch zu halten, Eures Lebens Endzweck ist es nicht . . . .

Leider ward aber gerade das letztere bald ebenso Hauptsache, als man sich einbildete, durch den Glauben allein zum Künstler gemacht werden zu können, und darüber alles andere vernachlässigte.

Cornelius aber machte sich nun sofort voller Begeisterung an die Entwürfe für seinen Saal. Er legte denselben die Theogonie des Hesiod zu Grunde und setzte in die Mitte seiner Kompositionen Eros als Begründer der Weltordnung durch Bezwingung der Elemente. Von ihnen ging er zur Personifizierung der Tages- und Jahreszeiten und den daran geknüpften Mythen über, mit denen er die Decke füllte, um dann die drei großen Lunetten mit der Darstellung der drei Reiche des jüngsten Göttergeschlechtes, also mit dem Olymp und Jupiter, dem Wasserreiche mit Neptun und der Unterwelt mit Pluto als ihren Fürsten zu füllen. Das hatte nun freilich alles mit dem Christenglauben, den man als Seele der neuen romantischen Kunst proklamierte, nicht das mindeste zu thun — glücklicherweise möchte man sagen. Weit schlimmer war, daß es auch mit unseren nationalen Traditionen und Mythen ebensowenig zusammenhing, sondern notwendig wieder auf die Formenwelt der Antike und der italienischen Renaissance zurückführen mußte, der Cornelius noch eben in seinem Faust und den Nibelungen die der deutschen entgegengestellt. — Indessen darüber war er ohnehin schon beim egyptischen Joseph hinweg und zur Nachahmung Raffaels übergegangen. Damit aber war die klassizistische statt einer wirklich klassischen, d. h. aus einem erneuten Studium der Natur geschöpften und bis zur Allgemeingültigkeit ausgebildeten Form von vornherein unwiederruflich gegeben. Immerhin muß man sagen, daß er wenigstens das mögliche that, um diese Form mit einem völlig selbständigen, überdies echt nationalen Inhalt zu erfüllen. Dieser tiefsinnige, philosophische Geist, mit dem der Meister seine Kompositionen beseelte, ist in der That ganz neu, die gesamte Kunst der Renaissance hat nichts dem ähnliches, steht den antiken Mythen ganz anders, naiver und darum allerdings auch künstlerischer gegenüber. — Ihr sind sie ein heiteres Spiel, in welchem sie nur die Schönheit sucht, sie ist weit entfernt von dem hohen, gedankenvollen Ernst, der herben Männlichkeit, mit dem sie Cornelius jetzt auffaßte, die uns aber auch heute noch mächtig fesseln, trotz der Unvollkommenheit und des Mangels an Originalität der Form, welche diese Kunstwerke durchaus verhindert, den Anspruch auf Klassizität zu begründen. Denn wie sie sind, wollen sie neuen Wein in alte Schläuche füllen.

Niebuhr hatte sich indes alle Mühe gegeben, Cornelius dem preußischen Ministerium zur Stelle eines Akademiedirektors in Düsseldorf zu empfehlen. Aber die Antwort erreichte denselben erst in München, wohin er nach achtjährigem Aufenthalt in Rom, im Mai 1819 aufgebrochen war. Leider viel zu spät, denn schon hatte er sich so an Italien gewöhnt, daß er vollkommen unfähig geworden war, in Deutschland festen Fuß zu fassen, sondern bei jeder Gelegenheit immer wieder nach dem Lande seiner Sehnsucht zurückkehrte.

Mit München vollends und dem Geiste des tüchtigen bayerischen Volksstammes hatte er auch nicht die allermindeste Berührung, alles was da von naturwüchsiger Kunst bereits aufgeblüht war, betrachtete er mit der größten Verachtung. So blieben denn auch er und seine Schüler ein völlig fremdes Element da, welches sich nur spät und in einigen Individuen, wie Neureuther und Schwind, mit der Bevölkerung in näheren Zusammenhang zu setzen verstand. Und daraus sollte eine nationale Kunst erstehen, während ihr die ersten Bedingungen dazu fehlten! Die so ungerecht verachtete Münchener Bevölkerung hat später aber glänzend bewiesen, daß sie mehr als irgend eine andere in Deutschland den trefflichsten Boden abgab, auf dem eine wirklich naturwüchsige Kunst emporsprossen konnte.



Der Tag. Von Peter von Cornelius
Deckengemälde in der kgl. Glyptothek zu München

Als Cornelius kaum in München angekommen war, erhielt er endlich die Berufung zur Akademiedirektorsstelle nach Düsseldorf. So entstand gleich von vornherein noch eine weitere Halbheit, er stand jetzt mit dem einen Fuß in Düsseldorf, mit dem anderen in München, mit Herz und Kopf aber blieb er je länger je mehr in Rom. — Die bitteren Früchte solcher Zersplitterung konnten nicht ausbleiben. Er hatte den Karton der Nacht schon mitgebracht, welche mit einigen auf sie bezüglichen mythologischen Szenen eines der vier Gewölbesegmente im Göttersaal ausfüllen sollte, jetzt zeichnete er einstweilen, während seine Unterhandlungen mit Berlin fortgingen, weitere Kartons. — Glücklicherweise hatte er die Skizzen für die meisten Kompositionen noch in Rom gemacht, sonst möchten sie in der Zerstreuung, in der er nun jahrelang lebte, schlimm genug ausgefallen sein. — Der Empfang in dem ohnehin nicht durch seine Gastfreundlichkeit berühmten München, wo die ganze Akademie den neuen Eindringling mit jener liebevollen Art betrachtete, die man sich auch ohne Zeugnisse denken kann, mochte auch gerade nicht sehr lockend sein. Man

denke sich nur, mit welchen Augen die geschickten Künstler, welche, wie wir gezeigt, aus der Langerschen Schule hervorgegangen waren und die nicht weniger begabten, die sich als Porträt-, Schlachten-, Sittenbild- und Landschaftsmaler bereits ganz naturwüchsig gebildet, den neuen Ankömmling betrachten mußten, der ohne Verständnis der Landesart, ohne irgend bekannte Leistungen, nur durch eine Laune des Kronprinzen ihnen auf einmal oktroyiert worden war und die schönsten Aufträge ihnen vor der Nase wegnehmen sollte? Dieser schwere Fehler solcher „Berufungen“ ist aber heute noch eine förmlich erbliche Krankheit in Deutschland, deren schlimmste Seite die ist, daß die Berufenen dann auch noch regelmäßig mit hochmütiger Verachtung auf die angeblichen Barbaren herabsehen, die sie zivilisieren sollen.

Vierzehn Jahre später nach München kommend, fand der Verfasser dieses Buches denn auch die Kluft noch nicht im mindesten geschlossen, welche diese angeblich nationale Schule von der Bevölkerung trennte, wie von der sehr achtbaren Kunst, welche dieselbe ganz naturgemäß erzeugt hatte, während die Cornelianische Schule ihr vom ersten Tag an vollkommen unsympathisch blieb. Es ist das der Hauptgrund, weshalb sie auch heute fast spurlos verschwunden ist. — Ohne Zweifel wäre es für Cornelius viel besser gewesen, wenn er in Düsseldorf geblieben wäre, dessen Bevölkerung er verstand, und der er selber angehörte, obwohl die Schule, die der an Begabung so tief unter ihm stehende Schadow dort begründete, doch rasch viel volkstümlicher ward, als die seinige in München jemals geworden ist, weil sie ein weit größeres Anpassungsvermögen entwickelte.

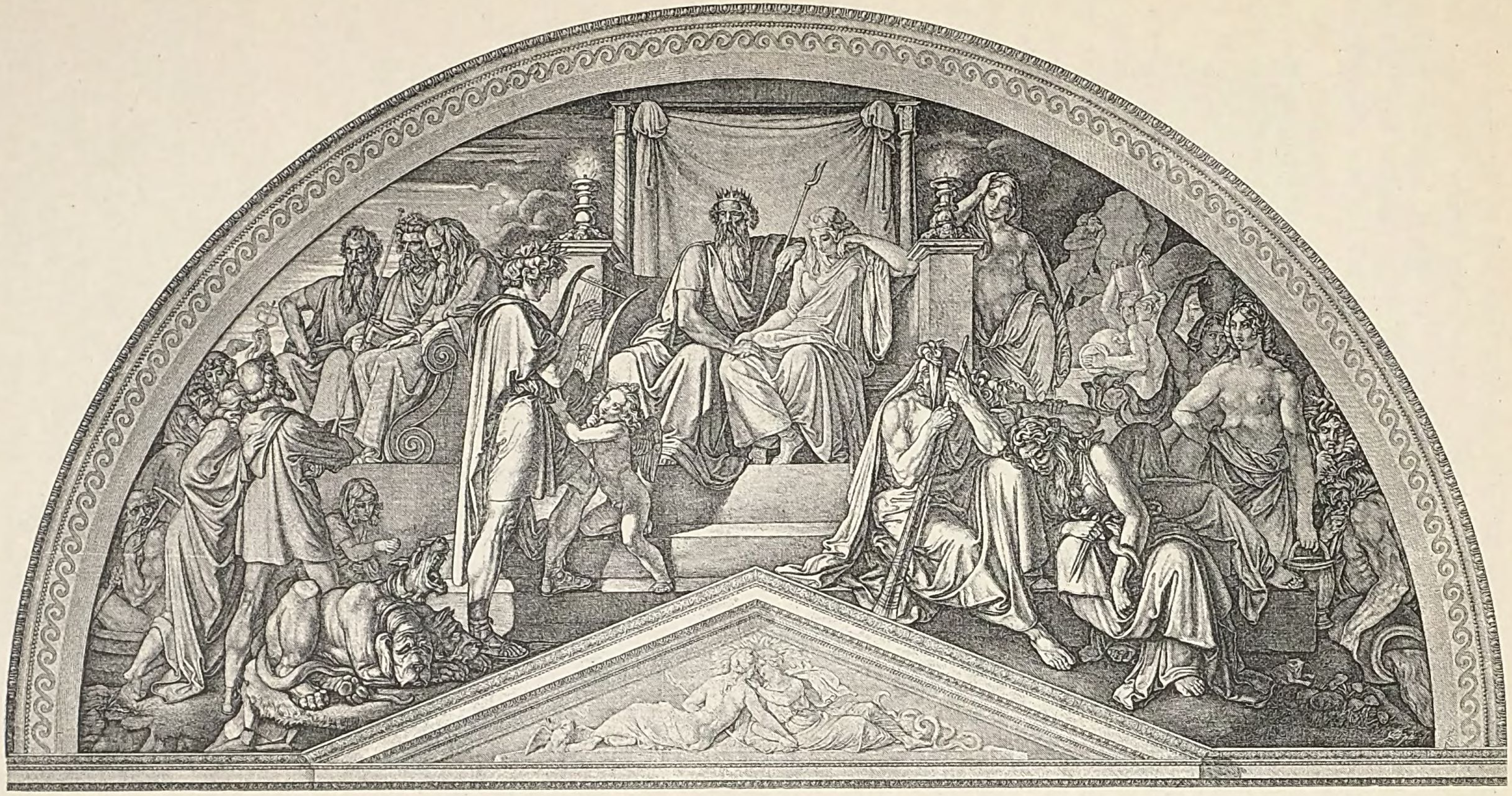
Es gibt kein widerwärtigeres Schauspiel, als wenn sich in einer großen Nation, die verschiedenen Klassen von einander so trennen, daß sie sich fast feindlich gegenüberstehen, kein Verständnis und keinen inneren Zusammenhang mehr haben. Kein Land bot aber diesen traurigen Anblick in höherem Maße, als Deutschland im achtzehnten und noch in einem guten Teil des neunzehnten Jahrhunderts. Denn die nunmehr zur Herrschaft gelangende Romantik, deren besonderer Charakterzug es war, das Ideal immer nur in zeitlicher und örtlicher Ferne zu suchen, für die Gegenwart aber weder Verständnis noch Liebe zu haben, konnte diese Krankheit unseres nationalen Organismus nur vermehren. Man schwärmte für Hellas und seinen Befreiungskampf, steckte aber die deutschen Befreiungskämpfer ins Gefängnis, man überschätzte ungeheuer Italien und sah keine seiner furchtbaren Schattenseiten. Dafür vernachlässigte oder verachtete man oft aufs niederträchtigste die eigene Nation. Wenn also selbst der so durchaus patriotische König Ludwig in dieser Zeit noch sang:

> „Soll ich sagen, was mir am meisten zuwider auf Erden?
> Münchens Lage und Bau, Münchens Gesellschaft und Luft,“

so war das offenbar nichts als der Ausdruck des Ekels, den ihm die äußerlich französierte, innerlich barbarisch rohe und leere Hofgesellschaft einflößte. — Aber er legte doch rüstig Hand an, diese völlig grundlos verachtete Stadt zu verbessern, wenn er auch gleichzeitig sang:

> „So wie einst Perikles die Stadt des Cekrops verschönert,
> Freund, so glaubst Du von mir, würd' ich in München einst thun?
> Aber Du hast nicht bedacht, daß mit Athenern er lebte
> Und in Böotien ach, schwerlich so großes vollbracht!“ . . . .

Nun dieses Böotien kann sich heute an Kunstliebe denn doch mit jedem Teil der Welt messen! Die liberalen Parteien unterschieden sich in dieser Volks-



Die Unterwelt. Von Peter von Cornelius

Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich von E. E. Schaeffer

verachtung übrigens kaum von den aristokratischen, nur daß sie ihr Ideal mit Heine und Börne in Paris fanden, statt wie jene in Rom. Sie leisteten aber jeder volkstümlichen Einrichtung, jedem Versuch, die Nation zu heben, denselben erbitterten Widerstand, wenn er nicht nach französischer Schablone zugeschnitten war; das sollte gerade König Ludwig am meisten erfahren, als er sich mit seltener Thatkraft daran machte, sein angebliches Böotien in ein deutsches Athen umzuwandeln. War ja doch selbst das, was ihn an Cornelius am meisten anzog, die echt deutsche Gesinnung gewesen, denn für seine Kunst hatte er, der von derselben vor allem sinnliche Schönheit verlangte, im Grunde wenig innere Teilnahme, wie sich bald ergab, als diese Schönheit immer mehr ausblieb.

Cornelius ging aber nun zunächst nach Berlin, um dort die Erfahrung zu machen, daß die Mark sich trotz Schinkel ebensowenig hellenisieren lassen wollte, als Oberbayern. Von dem unseligen Mangel an nationaler Selbstachtung, der in diesen beständigen Versuchen lag, fremde Kulturformen bei uns einzuführen, während man doch vor Augen hatte, daß überhaupt nur das Bestand haben könne, was ein Volk aus sich selbst heraus erzeugt, davon hatte eben die ganze Romantik keine Vorstellung, und die Kunstgelehrsamkeit seit Winckelmann bis heute am allerwenigsten. So glich denn München zehn Jahre später einer Musterkarte aller möglichen Baustile zur Verzweiflung Klenzes, der selber auch ein Athen daraus zu machen gehofft hatte, aber jetzt das Zeitalter Hadrians hereinbrechen sah. Es war nur ein Glück, daß das Temperament der Münchener selber und ihre hartnäckig deutsche Art, endlich das Klima und das vorhandene Material von Backsteinen statt Marmor so gebieterisch wirkten, daß sie doch allen diesen oft sehr wunderlichen Versuchen, gewisse gemeinsame Züge, vor allem das Schwere und Wuchtige des Volksstammes selber aufdrückten, so daß sie uns heute, wo die Zeit und das Wetter ihre Wirkung an ihnen gethan, weit harmonischer erscheinen als damals. — Der Hauptgewinn blieb indes doch der, daß nur überhaupt wieder etwas geschaffen wurde.

Als Cornelius im Sommer 1820 zurückkam, widmete er sich mit allem Eifer dem Kartonzeichnen, bis er in der Glyptothek endlich zu malen anfangen konnte. Dieses begann er dann mit jenem Eros in der Mitte des Gewölbes, der jetzt, wo die römischen Erinnerungen noch lebendig in ihm waren, so gut wurde, daß er eigentlich die koloristisch erträglichste Figur im ganzen Saal geblieben ist. Der Verkehr mit den Münchenern wollte freilich umsoweniger gelingen, hatte er aus Dresden geschrieben „hier ist Askalon die Hauptstadt der Philister . . . .", so schrieb er jetzt: „In München sind sie doch nur eine Art von Stockfische." Das sah nun freilich nicht nach Entstehung einer wahrhaft volkstümlichen Kunst aus, die doch nur aus der Liebe und dem Verständnis des Volkes hervorgehen kann.

Da der Meister unmöglich alles selbst malen konnte, so hatte er sich zunächst nach Gehilfen umzusehen. Den ersten, weitaus besten fand er in Joseph Schlotthauer, (1789—1869), einem geborenen Münchener, der aus einem Tischlergesellen erst Soldat und dann Maler fast autodidaktisch geworden war und sich jetzt mit Begeisterung an Cornelius anschloß, nachdem er vorher eine Reihe sehr liebenswürdiger Bilder in altdeutschem Sinne gemalt, bei denen wie bei seinen Porträten er einen feinen Farbensinn bethätigte. Später aber, nach Beendigung der Glyptothekfresken, besuchte er 1830 noch Rom und ward 1831 Professor an der Akademie. Ganz die mannhafte Schlichtheit und Anspruchslosigkeit seiner Landsleute teilend,

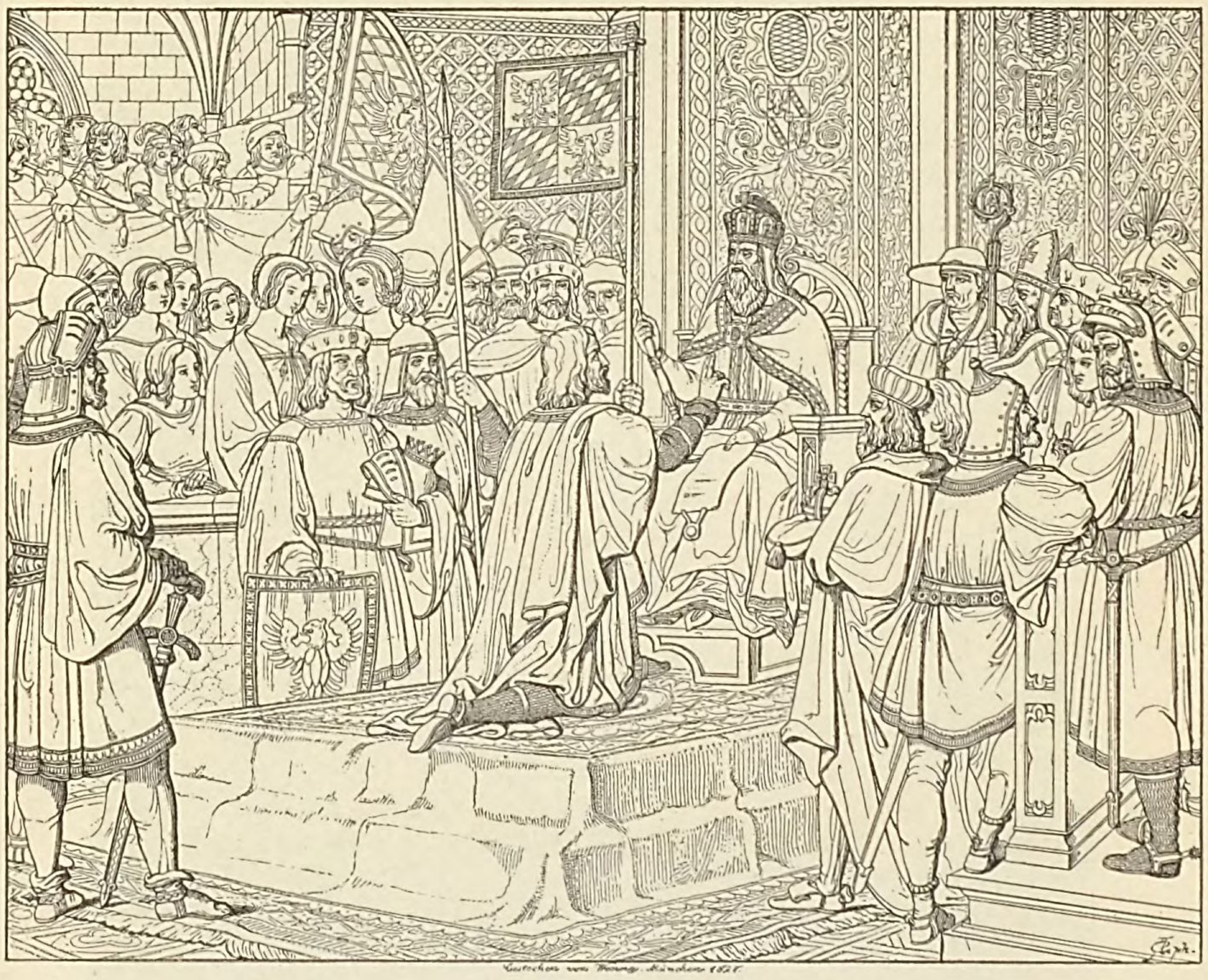
voll tiefer Herzensgüte und Wohlwollens, errichtete er später eine orthopädische Anstalt und vernachlässigte darob die Malerei, zu der er doch so große Begabung hatte, aber offenbar viel zu bescheiden war, um mit seiner besseren Einsicht jemals durchdringen zu können. Das koloristisch weitaus beste aller Glyptothekbilder, die Unterwelt, hat er fast allein gemalt.



Die heilige Familie. Von Joseph Schlotthauer
Nach einer Lithographie aus Fr. Gypen's Verlag in München

Hier wäre nun eine Anknüpfung an die Münchener Bevölkerung gegeben gewesen, wie man sie nur wünschen konnte, aber das rasch sehr hochsteigende Selbstgefühl der übrigen, fast durchweg aus Norddeutschen bestehenden Schule ließ es nicht dazu kommen. Denn neben Schlotthauer beschäftigte Cornelius auch den Düsseldorfer Clemens Zimmermann geb. 1788, † 1869 in München, der in der Langerschen Schule gebildet, mit derselben nach München gekommen und später Direktor der Kunstschule in Augsburg geworden war. Obwohl bei weitem nicht so begabt wie Schlotthauer, hatte er doch durch die Langers und später bei kurzem Aufenthalt in

Rom, wo er hauptsächlich Studien nach Raffael machte, immerhin einen Begriff von Malerei bekommen, wenn er auch viel zu sehr zum Rosigen und Kühlen in derselben neigte. — Auch der junge Heinrich Heß, Sohn des Kupferstechers, der sich ebenfalls an der Akademie gebildet, malte jetzt ein Bild in der Glyptothek. Zu Düsseldorf 1798 geb., † in München 1862, war er mit dem Vater 1806 nach München gekommen und von diesem schon früh unterrichtet und zur Anlehnung an



Otto der Große von Friedrich Barbarossa mit dem Herzogtum Bayern belehnt.
Von Clemens Zimmermann
Nach einem Stich von Wenng

die Altdeutschen und Altitaliener bestimmt worden, so daß, obwohl er nachmals die Akademie besuchte, die Langers dort doch wenig Einfluß auf ihn gewannen. Mit einer Grablegung fesselte er zuerst die Aufmerksamkeit, die er dann durch eine heilige Familie und ganz besonders durch ein „Glaube, Liebe, Hoffnung" darstellendes Gemälde noch mehr steigerte (jetzt in der Galerie Leuchtenberg), denen er dann einen heil. Lukas, eine Charitas, die Christnacht, heil. Cäcilia u. a. folgen ließ. Dieser Anfang war so überraschend originell, daß man es nur aufs höchste bedauern kann, wenn er 1821 dann nach Italien gehend und in Rom Raffael studierend, dort eigentlich eher Rückschritte machte, wie seine bald darauf entstandenen Bilder der berühmten Marchese Florenzi und Thorwaldsens zeigen, die auffallend hölzern ausfielen. Auch sein „Parnaß" (sämtliche in der N. Pinakothek) ist viel zu sehr von Raffael beeinflußt. Wir werden Heinrich Heß später wieder begegnen, wo er bei seiner Rückkehr 1826 einen so großen Einfluß in München gewann. Dagegen können wir uns nur

vorübergehend mit den von Cornelius in München festgehaltenen Schülern beschäftigen. So mit Carl Stürmer, der in Berlin 1803 geboren, 1821 mit Cornelius von Düsseldorf nach München kam und auch des Meisters Glyptothekfresken verderben half. Ungefähr dasselbe kann man von Hermann Stilcke sagen, geb. 1803 in Berlin, † 1860 ebenda, der es auch nie zu bedeutenden Leistungen brachte, bis er später nach Düsseldorf zurückgekehrt und zur Schadow'schen Schule übergetreten, erst etwas ordentliches zu lernen suchte. — Letzteres gelang noch weniger dem Landsmann dieser beiden, Ernst Förster, geb. zu Münchengosserstädt 1800, der sich erst der Archäologie widmend, dann zur Malerei überging und 1823 Cornelius nach München folgte, sich an den Glyptothekfresken beteiligte, aber bald wieder zur Kunstschriftstellerei zurückkehrte, wo er dann lange Zeit die Vertretung der Schule in der



Apollo und die neun Musen auf dem Parnaß. Von Heinrich von Heß

Presse übernahm und bei seiner sich bis zum letzten Atemzug gleich bleibenden Verehrung für den Meister mit ebensoviel Eifer als Konsequenz durchführte. Allerdings auch eben dieses Eifers halber viel dazu beitrug, daß die Schule sich von keinem ihrer wahrhaft schreienden Gebrechen zu heilen vermochte, da dazu doch vor allem die Einsicht in dieselben gehört hätte. Daran war nun freilich sehr bald gar nicht mehr zu denken; wie so oft in Deutschland, wo der Cliquengeist so viel stärker ist als der Nationalgeist, schloß man sich früh dermaßen gegen alle äußeren Einflüsse ab, ward so blind und taub vor lauter Vergötterung des Meisters und gegenseitiger Bewunderung, daß man statt Fortschritte zu machen, im Gegenteil jedes Jahr empfindlicheren Rückgang konstatieren konnte, der dann später beim Heroensaal zu unglaublichen Roheiten führte. Cornelius selber blieb nicht frei von dieser Berauschung, durch den Weihrauch der Schüler. Es zeigt das am besten, wenn er, einmal darauf aufmerksam gemacht, daß er eine Hand mit sechs Fingern ausgestattet, ganz kaltblütig erwiderte: „Ei ja, siehe da, es ist richtig so — nun da sie aber einmal dasteht, so mag sie auch stehen bleiben!"

Bald schlossen sich in Düsseldorf auch Götzenberger (geb. in Heidelberg 1800, † 1866 in Darmstadt), Röckel aus München und Sandhans aus Darmstadt

6*

an. Der erstere, ein wirkliches Talent, hat später die Aula in Bonn gemeinschaftlich mit Hermann und Förster, dann allein die Trinkhalle in Baden mit Fresken verziert. Noch bedeutender war Karl Herrmann aus Dresden (geb. 1802, † 1880), der an der dortigen Akademie gebildet, schon 1821 zu Cornelius nach Düsseldorf kam und ihn dann nach München begleitete, um sich mit an den Glyptothekfresken zu beteiligen. Bald ward ihm erst ein Bild in den Arkaden, Friedrich der Schöne nach der Schlacht von Ampfing als Gefangener vor Ludwig den Bayern geführt, und später das Deckenbild der neuerbauten protestantischen Kirche übertragen, eine Himmelfahrt Christi. — Das erstere ist durch die klare Komposition der Handlung wie glückliche Individualisierung aller Figuren das beste aller jener Arkadenbilder geworden, zeigt aber auch in der vollständigen Haltungslosigkeit des Ganzen und der unglaublichen Farbenkomposition, sowie dem absoluten Mangel an Licht und Schatten wie Halbdunkel, daß die Schule von all' diesen Dingen, ja von dem, was Malen überhaupt sei, gar keinen Begriff hatte. Diese Gebrechen machen sich denn auch an dem riesigen Deckenbild der protestantischen Kirche, trotz der schönen und tiefsinnigen Komposition so fühlbar, daß man dasselbe kaum zu genießen im stande ist. Der Maler aber verlor beinahe den Verstand darüber, als es endlich aufgedeckt wurde. Herrmann hat dann noch schön komponierte Szenen zu Wolfram von Eschenbachs Parzival im Königsbau gemalt und einzelne Figuren in der Ludwigskirche, ohne aber sich der Maltechnik jemals viel besser bemächtigen zu lernen, bis er 1844 nach Berlin berufen ward. — So blieb er eines der vielen glänzenden Talente, welche gründlich ruiniert zu haben, das traurige Verdienst der Schule ist. Etwas besser ging es Hermann Anschütz aus Koblenz (geb. 1802, † 1880), der auch mit Cornelius von Düsseldorf nach München gezogen war und sich bei einer späteren Reise nach Italien doch zu einem ganz erträglichen Grade der Ölmalerei bemächtigte, in welcher Art er eine Anzahl flach-angenehmer Madonnenbilder schuf, nachdem er vorher das Urteil des Midas im Odeonsaal in Fresko und Anakreontische Darstellungen im Königsbau enkaustisch gemalt hatte. — Über eine gewisse süßliche Leere kommen indes seine Figuren nicht hinaus. Später ging er ganz im Schulmeistern an der Münchener Akademie auf, wo er durch seine Pedanterie der Schrecken aller Schüler ward. Bedeutender war Ad. Eberle (geb. ~~1805~~ zu Aachen, † 1832), der ebenfalls mit Cornelius von Düsseldorf nach München kam, sich an den Glyptothekfresken zu beteiligen. Er hatte sich erst durch eine Grablegung Christi, dann durch eine hl. Helena bekannt gemacht. Im Münchener Odeon malte er noch den Apoll unter den Hirten, wohl die beste aller dortigen Kompositionen. Als er aber 1829 nach Rom kam und dort nun einsah, daß er außer Komponieren eigentlich noch alles zu lernen hätte, was ein Künstler können soll, wurde er wie Herrmann geisteskrank und starb darum so früh. — Aus ganz denselben Ursachen ist das Los der meisten Künstler dieser Schule ein wahrhaft tragisches geworden, und nur einzelne vermochten sich durchzureißen, wenn ihr gütiges Geschick sie wie Schlotthauer und Zimmermann vorher etwas hatte lernen lassen, ehe sie zu Cornelius kamen, oder wenn sie jung und elastisch genug waren, um es nachher noch zu thun.

Im Jahre 1823 ward nun unter Beihülfe all' dieser Schüler der Göttersaal vollendet. Ursprünglich waren die drei an der Hinterseite des Gebäudes gelegenen Säle als Eingangssäle gedacht, da der Kronprinz den jetzigen Portikus der Vorderseite zu einer großen Säulenhalle bestimmt hatte, die den Durchblick in den

Hof gewähren sollte. Der eigentliche Eingang aber sollte hinten sein, wo man denn zuerst in das Vestibül und von dort aus in den Götter- und Heroensaal zur Rechten und Linken gekommen wäre, um von ihnen aus dann zu den Antiken zu gelangen. Es erforderte mehrjährige Anstrengung, bis es Klenze gelang, seinen ursprünglichen Plan endlich dadurch zu retten, daß er dem Kronprinzen die Zeichnung zu den Propyläen machte, wo dessen Verlangen nach einer offenen Säulenhalle dann endlich erfüllt ward. Nur der zähen Beharrlichkeit Klenzes war es möglich, bei dem in seinen Gedanken verliebten Fürsten durchzudringen, freilich erst, als die Säle längst gemalt waren. So entstand ihre jetzige, völlig unverständliche Anlage, die sich nur durch die Rampe an der Hinterseite erklärt. — Wenn man die Entstehungsgeschichte der Münchener Monumentalbauten nicht kennt, wird man freilich den Architekten vieles als Fehler anrechnen, was lediglich der unaufhörlichen Einmischung des Bauherrn zur Last fällt, wo es denn allerdings auch oft zu schwächlichen Kompromissen zwischen den Architekten und ihm kam. So war auch die stilwidrige Wölbung der Säle der Glyptothek auf ausdrücklichen Befehl des Kronprinzen geschehen.

Jetzt, als der erste Saal endlich fertig war, rief er, wie schon während der Entstehung, gar sehr geteilte Meinungen hervor. Der Kronprinz selber, mehr auf den sinnlichen Reiz der Farbe und der Schönheit gestellt, als auf Gedankentiefe und Ernst der Komposition, war weit entfernt alles zu bewundern. Noch viel weniger that dies begreiflich der alte König Max oder sein Hof, wo die Opposition gegen die Günstlinge des Kronprinzen durchaus vorherrschte. Daß die Künstler der Langerschen Richtung sich aufs bitterste äußerten, war ohnehin selbstverständlich. Den Münchenern selber war die ganze Schöpfung ein verschlossenes Buch, dessen Einband ihnen aber immerhin gefiel, denn wer hätte gegen die stille Anmut dieses Kunsttempels unempfindlich bleiben können?

Nichtsdestoweniger wird man den Göttersaal trotz der hinter der Konzeption soweit zurückbleibenden, bunten und harten Ausführung seiner Malereien, ja trotz ihrer oft sehr stümperhaften Zeichnung und Modellierung dennoch nicht ohne die größte Achtung betrachten können, so tiefsinnig und eigentümlich erhaben ist die Auffassung der dargestellten Mythen. Ist die Formensprache auch durchaus Raffael entlehnt, ja wimmeln die einzelnen Bilder von direkten Reminiszenzen an die Farnesina, wie die Loggien und Stanzen des Vatikans, ohne je auch nur entfernt deren künstlerischen Reiz zu erreichen, so ist doch ihr architektonischer Aufbau vortrefflich, wie das Rythmische der Komposition, alles ist klar und verständlich gedacht und voll genial erfundener Episoden. Natürlich konnte der große Fehler aller derartigen sinnbildlichen Darstellungen, daß eigentlich kein Mensch etwas wirklich thut, sondern alle Figuren nur repräsentieren, auch hier nicht vermieden werden. Dadurch erhält aber das Ganze immer etwas gemachtes, absichtliches, dem doch gerade Raffael sonst überall aus dem Wege geht und selbst in der Schule von Athen bei weitem nicht in dem Grade verfällt, wie Cornelius hier, der genau wie Ingres aus dem berechneten Gebahren der Einzelnen, dem Absichtlichen des Ganzen förmlich ein System macht. Damit aber führte er wiederum das theatralische Wesen erst recht in die Münchener Kunst hinein, das schon durch die Langers in dieselbe gekommen oder seit dem Zopf gar nie daraus verschwunden war. Ja es sollte nun fortan noch zwei Menschenalter lang ihr Fluch bleiben. — Dafür sind die einzelnen Figuren oft vortrefflich charakterisiert, wahre Typen ihrer Gattung, wie z. B. die drei Höllenrichter

ja Pluto selber in der Unterwelt. In der dem Gesange des Orpheus lauschenden Eurydike wie in den Danaiden nimmt der Meister sogar einen Anlauf zur Darstellung von Frauenschönheit, eine Schwäche, der er sich freilich später kaum je mehr schuldig machte. — Während man aber bei Raffael niemals im Zweifel ist, sowohl daß er nur Italiener malt, als daß jeder seiner Figuren eine Naturanschauung, ein Porträt zu Grunde liegt, findet man bei Cornelius' Göttern weder das eine noch das andere. Wenigstens viel zu selten, ja die naive Freude an der Natur, die Raffael überall so hinreißend liebenswürdig macht, fehlt bei seinem Nachahmer gänzlich. Er sucht sie durch die Hoheit und Macht des Geistes zu ersetzen, in welchen er überhaupt dem Michelangelo viel verwandter erscheint, als dem Urbinaten. Am meisten hat indes das zwiespaltige, halb italienisch halb deutsche Wesen, das in dieser ganzen Bilderreihe liegt, derselben die eigentliche Lebenskraft genommen, wie hochachtungswert diese hervorragendste Schöpfung des deutschen romantischen Klassizismus auch sei. Was an ihr wie an allen Arbeiten des Cornelius auch heute noch anzieht und immerdar fesseln wird, ist die gewaltige Macht der Subjektivität dieses Mannes, aber sicherlich nicht ihr künstlerischer Reiz. Fremden Nationen bleibt sie daher auch meist völlig unverständlich, während die wirklich klassischen Kunstwerke sich ja gerade dadurch als solche erweisen, daß sie Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit besitzen, wie eminent national sie auch sämtlich seien.

Immerhin war diese Arbeit trotz ihrer Mängel ein ungeheurer Fortschritt auf dem Wege zur Erlangung einer nationalen und wahrhaft lebendigen Kunst, sobald man sie, wie man doch muß, mit dem vergleicht, was ihr unmittelbar vorausgegangen war. An dem hohlen Klassizismus der Füger und Langer gemessen, erscheint der Cornelianische allerdings sehr überlegen an Geist und Empfindung, wenn er auch in Bezug auf das technische Vermögen ein entschiedener Rückschritt blieb und weit entfernt war, jemals volkstümlich werden zu können. Aber er befreit doch unsere Kunst von dem ewigen leblosen Nachbeten der Antike, welches sie seit Mengs und Carstens zur Unfruchtbarkeit verurteilt hatte, dazu war die romantische Anschauung, welche er an ihre Stelle setzte, immerhin gut genug. Umso entschiedener muß man sich freilich gegen die von jetzt an lange Zeit unsere Kunsthistoriker beherrschende Meinung erklären, als ob diese mit Cornelius in München dominierende Kunstrichtung irgendwie den Anspruch erheben könne, mit unserer klassischen Litteraturperiode auf gleicher Höhe zu stehen.

Im Sommer 1824 war Peter Langer gestorben und Cornelius auf Betreiben des ungeduldigen Kronprinzen zum Direktor der Akademie ernannt worden. Denn noch war er in voller Gunst bei demselben, trotz der Einwendungen gegen einzelnes an seinen Bildern. Ein Jahr später kam er dann endlich und brachte die besten Vorsätze zur Reform der Akademie mit. „Hier wird nicht mehr von Theorien die Rede sein, sondern, wie die Kunst durch die einfachsten Mittel wieder ins Leben wirken soll", schrieb er mit vollkommen richtiger Einsicht an Schlotthauer. Nur war da freilich die Darstellung des trojanischen Krieges die denkbar schlechteste Wahl zur Erreichung dieses Zweckes, und die Münchener verfehlten denn auch nicht zu fragen, „was ist mir Hekuba"? Diese hatte er als immerhin großartigen Mittelpunkt des „Brandes von Troja" gedacht, dessen Karton er gleich mitbrachte. Unstreitig

ist diese Komposition die beste des ganzen Saales geblieben und macht als furchtbarer Schluß des ganzen Dramas einen mächtigen Eindruck, trotz der ganz mißlungenen Malerei, die einen fast unbegreiflichen Rückschritt zeigt gegen die Unterwelt oder gar gegen die Fresken, welche Cornelius in der Casa Bartholdy ausgeführt. Aber des Meisters Talent, eine gewaltige Katastrophe mit verhältnismäßig wenigen Figuren dennoch vollkommen erschöpfend und in allen ihren Teilen packend darzustellen, hat sich nie glänzender gezeigt. Hier bringt er im Neoptolem auch wenigstens eine Rückenfigur an, damit nicht gar alle auf den Zuschauer spielen. Die einzelnen sind meist vortrefflich erfunden, der Verlauf der Handlung überaus geschickt erzählt, aber freilich auch oft wie der, vorne in Verteidigung der Seinen gegen den eindringenden Feind gefallene Priamos, trotz aller Erhabenheit der Komposition unglaublich fehlerhaft gezeichnet. — Da man aber das Urteil des enthusiastischen Kronprinzen „Seit denen Cinquecentis gab es keinen Maler wie Cornelius", sofort als Axiom annahm, und wenige eine Ahnung hatten, wie weit die Ausführung hinter der genialen Konzeption zurückbleibe, so war auch jede allmähliche Besserung fast ausgeschlossen. — Alle späteren Kompositionen sind daher noch schlechter gemalt und gezeichnet, so besonders der Kampf um den Leichnam des Patroklus. Da das großartige Pathos des Brandes so gefiel, hatte der Meister hier dasselbe noch bis zu so unmöglichen Stellungen gesteigert, daß seine Figuren direkt an Davids gespreizte Römer erinnern und nur unendlich schlechter gezeichnet und modelliert sind. Nicht minder beim Zorn des Achilleus, dem dritten Hauptbild. — Daß das weder Griechen sind noch Deutsche, das sieht man wohl, ebensowenig sind es aber Römer wie bei Raffael, oder Vlamänder wie bei Rubens. Die fast ganz von den Schülern gemalte Decke ist womöglich noch trostloser, trotz der bisweilen vortrefflichen, freilich auch oft viel zu gemachten und theatralischen Komposition. Man kann daher nicht umhin, diesen trojanischen Saal als Ganzes tief unter dem Göttersaal zu finden. Der so empfindliche Rückschritt läßt sich nur durch die unsinnige Vergötterung des Meisters von Seite der mit ihm gekommenen Schüler und urteilslosen Freunde, sowie durch den Mangel jeder öffentlichen Kritik begreifen, die lediglich preisen aber beileibe nicht tadeln durfte, wenn der unbequeme Kritiker nicht eingesteckt oder aus Bayern ausgewiesen werden wollte. Da konnten denn freilich die dicken Weihrauchwolken ihre benebelnde Wirkung nicht verfehlen. Die Künstler der Langerschen Schule aber, welche natürlich ganz anders urteilten, räumten alle nach und nach das Feld, und die Akademie ward durch Pensionierung rasch von allen fremdartigen Bestandteilen gereinigt, dafür aber nacheinander Konrad Eberhard, Schlotthauer, Zimmermann, dann die von Rom zurückberufenen Heinrich Heß und Julius Schnorr als Professoren angestellt. Cornelius, der sich vor allem eine Partei schaffen wollte, hätte auch gerne noch Overbeck, Veith und M. Wagner, sowie Koch an der Akademie vereinigt, was aber nicht zu ermöglichen war. Ganz besonders empfahl er aber die Anstellung eines „wissenschaftlich gebildeten Sekretärs", der kunstgeschichtliche Vorlesungen zu halten — und die Meisterwerke der Professoren in der Presse zu rühmen hatte. Diese letztere Institution hat sich denn auch trotz des Wechsels der Systeme und Zeiten am vollständigsten bis heute an der Münchener wie an allen übrigen deutschen Akademien erhalten und den allerverschiedensten Lehrern immer die Unsterblichkeit garantiert. — Einstweilen brachte das von diesem ersten Sekretär, Schorn, redigierte „Cotta'sche Kunstblatt" als Hauptorgan der neuen Münchener Schule die Umrisse der Cornelianischen

Kompositionen, wo sie denn, da hier ihre schwachen Seiten verborgen blieben, in ganz Deutschland umsomehr das größte Aufsehen machten, als ja niemand von einer wahrhaft nationalen Kunst, wie es die französische und englische schon waren, nur den mindesten Begriff hatte, bei der damaligen Seltenheit des Reisens. Man begeisterte sich also, der herrschenden romantischen Denkungsart entsprechend, von Königsberg bis Basel um so eher für König Priamos, als es doch recht schwer gewesen wäre, dasselbe für die Mehrzahl seiner damals lebenden Kollegen zu leisten.

Wir haben nun noch der übrigen Kunstunternehmungen zu gedenken, soweit sie noch in diese Periode fallen. Allerdings wurden sie fast alle vom Kronprinzen direkt oder mittelbar angeregt. So ward das Kriegsministerium schon 1823 von Klenze gebaut, Pläne zur Pinakothek gemacht wie zur Walhalla und sogar zu einer neuen Residenz, ebenso zu einer der Glyptothek gegenüber zu erbauenden Basilika, zum Obelisken als Denkmal für die in Rußland gefallenen 30,000 Bayern, zu einer Erzgießerei, wo dieses mit anderen Monumenten gegossen werden sollte. Vorab mit dem für den König Max Joseph, welches ihm der Münchener Magistrat zu seinem Jubiläum setzen lassen wollte. Zu diesem Zwecke, den Erzguß besser kennen zu lernen, war auch der Bildhauer Stiglmaier vom Kronprinzen nach Italien gesandt worden. Die Gießerei kam dann schon 1822 zur Ausführung. Als im Januar 1823 aber das von dem talentvollen Fischer erbaute Hoftheater abbrannte, ward es trotz dessen schon 1820 erfolgtem Tode auf Wunsch des Königs genau wieder so aufgebaut, wie es gewesen. An Fischers Stelle ward auf Klenzes Empfehlung hin, Gärtner als Professor der Architektur an der Akademie angestellt, der später dessen gefährlichster Gegner werden sollte, und eine weitgreifende, aber nicht eben vorteilhafte Wirkung entfaltet hat. Inzwischen wurden 1823 auch der Bazar und die Ludwigstraße in ihrer jetzigen Gestalt begonnen. Auch ein neuer Bibliothekbau ward in der letzteren schon projektiert, viele Privathäuser und der Palast des Herzogs Max aber zu bauen begonnen. Ganz an die Bramanteschen Palastbauten sich anschließend, ist dieser eine von Klenzes besten Kompositionen, leidet aber freilich gar sehr unter der Trockenheit, welcher eine Architektur ohne alle Verwendung von Skulptur und Malerei, ja ohne Ornamentation überhaupt notwendig verfällt. Die Privathäuser sind klobig und schwer, haben zu viel monumentales aber nicht genug individuelles Gepräge. Brachte der Kronprinz durch seine ewige Einmischung in die Details und seine romantische Neigung, auch das Heterogenste von allem, was er schönes auf seinen Reisen gesehen, in Nachahmungen um sich zu versammeln, seine Architekten oft zur Verzweiflung, da er gar keinen Sinn für organische Entwicklung hatte, so erregte er durch seinen Feuereifer wie durch seine Aufopferungsfähigkeit, doch immer wieder die größten Erwartungen. Verurteilte er sich doch selbst zur strengsten Sparsamkeit, nur um alle Mittel für seine Kunst-Unternehmungen zusammenzuhalten. Das widersprach nun so sehr den am Hofe herrschenden verschwenderischen Traditionen, wo man dann freilich für ideale Zwecke niemals Geld hatte, daß der Kronprinz, der diese Verschwendung verabscheute und es sehr überflüssig fand, daß halb München von der Residenz aus gespeist und getränkt ward, keineswegs beliebt in der Stadt war.

Der 1824 erfolgte Tod des Prinzen Eugen Beauharnais gab seiner Witwe Veranlassung, durch Klenze ein Monument für denselben entwerfen zu lassen und die Ausführung der Figuren Thorwaldsen zu übertragen. Ganz gräzisierend gedacht,



Der westliche Abhang des Orteler im südlichen Tirol. Von Heinrich Heinlein

dacht, stellt es den Prinzen als antiken Helden, wie Abschied nehmend, vor die Thüre seines Grabgewölbes, unter ihm links die Muse der Geschichte, die seine Thaten aufzeichnet, rechts der Schlaf und der Tod, der seine Fackel niedersenkt. Diese unsäglich banale Erfindung ist mit jener kühlen Grazie ausgeführt, die des Dänen, der Antike sklavisch nachgeahmte Arbeiten, so bald monoton werden läßt, da sie aber auch gar nichts eigenes besitzen. Hier machen sie überdies nicht einmal den Versuch einer Charakteristik der durch die allegorischen Figuren dargestellten Begriffe, es sind nichts als fade antike Masken, so leblos als korrekt und kalt und nur der Herzog selber ist edel und ansprechend gedacht. — Daß dieses Denkmal in die so charaktervolle und die deutsche Renaissance mit solcher Energie ausprägende Michaelskirche kam, läßt seine kalte Großartigkeit noch auffallender erscheinen.

Es ist bereits gezeigt worden, welch' gesunder Kern zur Entstehung einer wirklich naturwüchsigen Kunst schon vor dem Einzug der Cornelianischen Schule in München vorhanden war. Zu diesen Künstlern war nun noch nach und nach, angezogen von der steigenden Bedeutung der Stadt als süddeutsches Kunstzentrum, zu Anfang der zwanziger Jahre eine Anzahl neuer Talente hinzugekommen, so aus Heidelberg der Landschafter Carl Rottmann (geb. 1798 dort, † 1850 in München). Als Sohn des Universitäts-Zeichenlehrers hatte er eine gute „klassische" Bildung erhalten, denn die Weisheit unseres Erziehungssystems sorgt ja durch dieselbe zeitig dafür, daß unsere Jugend gleich von früh an dazu erzogen werde, ihr Ideal ja nicht etwa in der eigenen Heimat, sondern in Hellas und besonders in Rom zu suchen, was die bekannten guten Folgen für unseren Nationalgeist hat. Rottmann freilich sog früh in der herrlichen Gegend, besonders aber vor der schönsten aller Ruinen, dem unvergleichlichen Heidelberger Schloß jene Liebe zur landschaftlichen Natur ein, die seine Richtung bestimmte. Zugleich mit ihm genoß Ernst Fries den Unterricht des Vaters und beide lernten später noch mehr im Umgang mit dem vortrefflichen englischen Landschafter Wallis, der ihnen auch das Verständnis für die großen Meister historischen Stils, Claude und Poussin erschloß. Der ebenfalls in Heidelberg, als Restaurator der Boisserée'schen Galerie anwesende Freund des Cornelius, Xeller, eröffnete ihnen dann den Sinn für die Schönheit der altdeutschen Landschaften und gab speziell Rottmann Unterricht in der Ölmalerei. Durch den frühen Tod des Vaters aber ward er schon in seinem 17. Jahre aufs Geldverdienen angewiesen, also in Heidelberg selbstverständlich auf Vedutenmalerei. Daraus kann man sich seine Entwickelung zu einer Richtung vollständig erklären, welche dahin ging, die Schönheit eines Naturmotivs in der großen und edlen Auffassung zu suchen, nur das Wesentliche der Sache, ihre charakteristischen Züge wiederzugeben und, wie er früh lernte, die Vedutenmalerei auf ihren höchsten und edelsten Ausdruck zu bringen. Darin beruht seine Stärke, während seine der romantischen Stimmung jener Zeit entsprechenden phantastischen Landschaften bei weitem nicht dieses Talent zeigen.

Er hatte schon einen gewissen Ruf durch seine Arbeiten erlangt, als er 1822 nach München kam, wo er alsbald an die Spitze der im Gegensatze zu den Naturalisten Dorner und Wagenbauer, alles stilisierenden Landschafter trat. Fast gleichzeitig mit ihm kam der in Nassau-Weilburg 1803 geborene, 1885 in München gestorbene Heinrich Heinlein dahin, erst als Architekt, der aber alsbald zur Malerei überging und eine der seinigen verwandte Richtung einschlug, indem er

vorzugsweise die Darstellung der Gebirgsnatur und ihrer Großartigkeit anstrebte. Ihnen gesellte sich Ernst Kaiser (geb. zu Rain 1803, † 1865 in München), der mit feinem poetischen Gefühl alsbald das Stimmungsbild auszubilden anfing, — so daß auch dieses Gebiet der Landschaft einen mächtigen Impuls erhielt. Es war dies umsomehr der Fall, als gleichzeitig die Architekturmalerei neben Dominik Quaglio erfolgreich durch Wilhelm Gail (geb. in München 1804) und Mich. Neher (geb. 1798 in München, † 1876 ebenda), vertreten zu werden anfing. Während der erstere sich an Peter Heß anschloß und nach Reisen in Italien und Spanien sich ganz der architektonischen Vedute dieser Länder widmete, die er mit breiter Großartigkeit behandelte, bildete der zweite sich an Quaglio und schuf sich nach und nach eine, immer deutsche Städteprospekte wiedergebende Gattung, die alles mit gleicher Liebe behandelnd und beseelend, in ihrer etwas kleinlichen aber tief gemütvollen Art, eminent national genannt werden mußte. Auch Carl Heinzmann (geb. 1795 in Stuttgart, † 1848), arbeitete in gleicher Richtung.

Die Sittenbildmalerei, der Peter Heß durch seine Juwelen eine ungeheure Anregung gegeben, fand bald zahlreiche Anhänger neben den schon erwähnten. So Karl Altmann (geb. 1800 in Feuchtwangen, † 1861), neben Bürkel einer der frühesten Humoristen. Dann Lorenz Quaglio (geb. in München 1793, † ebenda 1869), welcher sich der Darstellung des bayerischen Bürger- und Bauernlebens mit naiver Gemütlichkeit, wenn auch mit wenig Können, hingab.

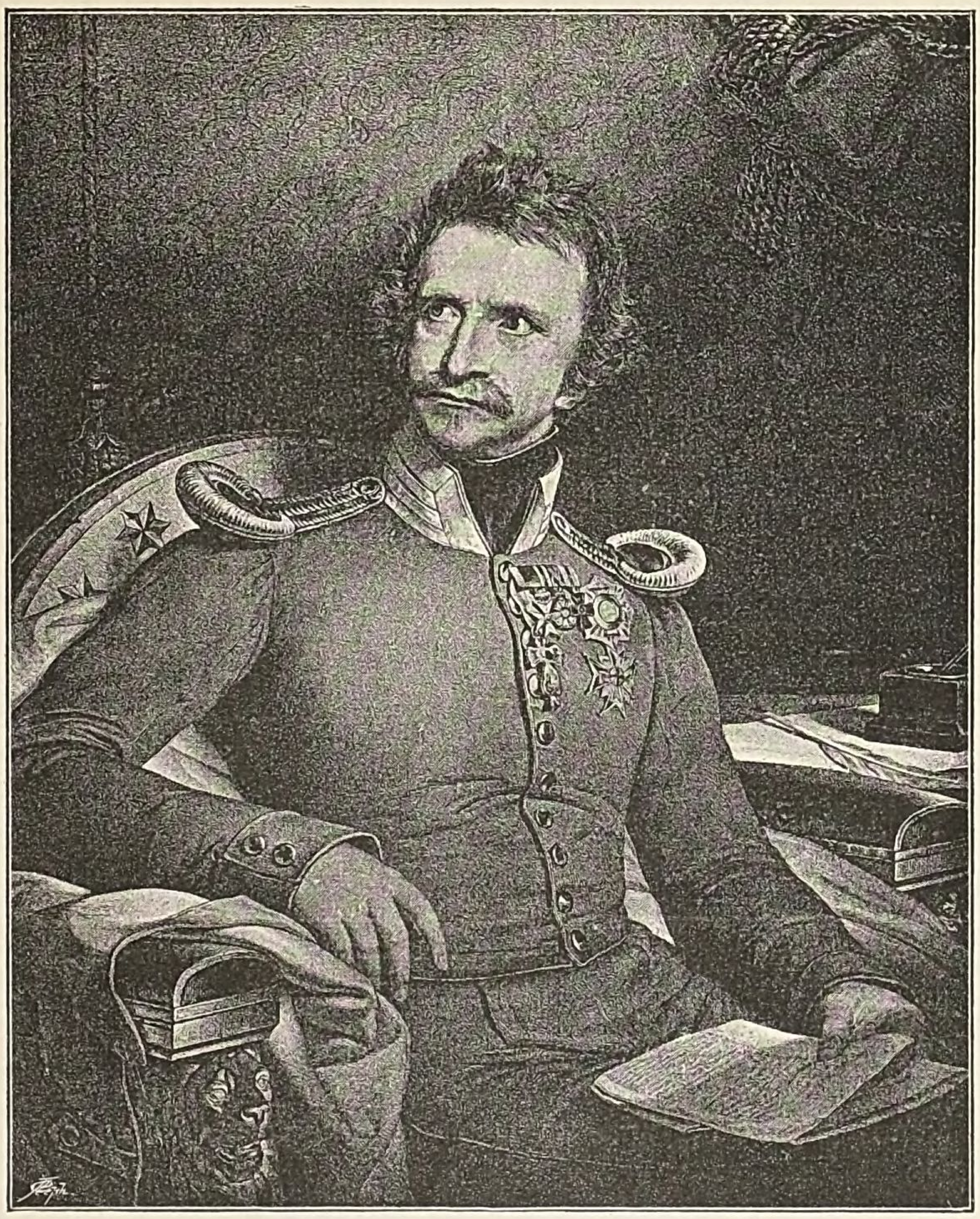
Die immer noch sehr lebhafte Erinnerung an die Befreiungskriege trug dazu bei, daß Peter Heß' glänzendes Vorbild viele Nachahmer fand, unter denen Dietrich Monten (geb. 1799 zu Düsseldorf, † 1843 zu München), der talentvollste war. Erst Militär, ward er dann Heß Schüler und zeichnete sich bald durch seine geistvollen Kompositionen wie durch seine scharfe Beobachtung des Individuellen und Charakteristischen aus. Ihm verwandt war C. von Heideck (geb. zu Saaralben 1788, † 1861 in München), der 1801 in die Militär-Akademie in München gekommen, die Feldzüge 1805—1806 und 1807 mitgemacht, dann in Spanien von 1810—1813 und 1813—1815 in Deutschland gegen Napoleon gekämpft und immer nebenher die Malerei getrieben hatte und nun seine Erinnerungen nicht ohne Geschick verwertete, bis er 1826 als Philhellene nach Griechenland ging und erst 1829 zurückkehrte, um von 1833—1838 wieder da zu verweilen. In der Leuchtenberg-schen Galerie findet man seine besten Bilder, aus denen man sieht, daß er hinter Adam in guter Erfindung kaum zurückblieb. Der Klasse dieser kunsttreibenden Philhellenen gehörte auch noch der Hauptmann Krazeisen aus Zweibrücken, geb. 1794, der, ihren Befreiungskampf mitmachend, später ein Werk mit den lithographierten Bildnissen der griechischen Helden und Szenen aus dem Kampfe herausgab. In Griechenland holte dann auch seine Lorbeeren Joh. Petzl (geb. 1803, † 1871), der erst Schüler von Langer, früh zur Sittenbildmalerei überging und sie mit Glück betrieb, bis er später nach Hellas wanderte und seine dortigen Studien zu Kostümbildern erfolgreich verwertete. Verlegten sich fast alle diese Künstler bald mit Vorliebe auf die Schilderung der Gegenwart, so wandten sich die meisten auch der des bayerischen Hochlandes, seiner Natur und seines oder des nicht weniger originellen und malerischen Münchener Volkslebens zu. Es kann darum gar keinem Zweifel unterliegen, daß ihre Werke die Bevölkerung selber, vom alten König bis zum letzten

Handwerksmann bald unendlich mehr interessierten, als die der sich vornehm abschließenden, auf alles Lebendige und Unmittelbare in der Kunst hochmütig herabblickenden Cornelianischen Schule. — Wir werden später sehen, wie sich der Zusammenhang zwischen diesen beiden einander abgeneigten Hälften der Künstlerschaft allmählich herstellte, die sich jetzt noch so vollkommen unvermittelt gegenüberstanden.

Einstweilen traten noch i. J. 1823 diese der sogenannten hohen oder nunmehr akademischen Kunst fernstehenden Künstler zur folgenreichen Stiftung des Münchener Kunstvereins zusammen, der den ausgesprochenen Zweck hatte, ihren Zusammenhang mit der Bevölkerung zu vermitteln. Es waren zunächst Peter Heß, Dominik Quaglio, Stieler, Gärtner, Mettenleiter und Raffael Wintter, die sich an die Spitze stellten und um die Erlaubnis zur Bildung einer solchen Gesellschaft einkamen. Sie ward ihnen erst dann erteilt, als sie sich von jedem Verdachte, etwa demagogische Umtriebe unter diesem harmlosen Titel verstecken zu wollen, gründlich gereinigt hatten. Dieses erste Auftreten des Assoziationssystems in der Kunst hatte einen wahrhaft unermeßlichen Erfolg. Es zeigte vor allem unwiderleglich, wie unbegründet der Vorwurf der Gleichgültigkeit gegen die Kunst war, den man den Münchenern so oft gemacht hat. Denn mit 189 Mitgliedern, darunter 60 Künstlern begonnen, zählt der Verein heute deren zwischen 5000—6000, mit gegen 800 Künstlern und hat nach und nach über 5,000,000 M. für Ankäufe verwendet. In einem ihm von dem Maler Raffael Wintter eingeräumten Zimmer hielt er seine ersten Ausstellungen, siedelte dann ins Hinbselhaus, von da in die Arkaden über und baute sich dann in den sechziger Jahren ein eigenes großes Haus, das bereits wieder viel zu klein erscheint für die ungeheure Masse der Besucher, die da zusammenströmen. — Ja, obwohl dieser neue Verein sehr rasche Nachfolge in ganz Deutschland fand, so daß heute selbst die kleinsten Städte solche Gesellschaften besitzen, so kann sich doch kein einziger derselben eines gleich innigen Zusammenhangs mit der Bevölkerung, solcher fast leidenschaftlichen Teilnahme derselben an seinen allwöchentlich wechselnden Ausstellungen rühmen. Bei keinem anderen ist der regelmäßige Besuch so in die Lebensgewohnheiten aller Klassen übergegangen. Das geschah aber sehr rasch, denn schon zehn Jahre nach seinem Entstehen zählte er bereits 2500 Mitglieder, also im Verhältnis zur Einwohnerzahl sogar viel mehr als heute.

Hier trat nun wiederum der Kronprinz und baldige König Ludwig mit seinem unvergleichlich gesunden Instinkt aufs förderndste ein und ward ein besonders eifriger Beschützer des jungen Vereins, während ihn Cornelius, der doch früher so sehr von der Notwendigkeit, die Kunst auf die Nation zu stützen überzeugt war, kaum jemals besucht hat, ja sich bei jeder Gelegenheit gegen die „Fächler", wie er sie nannte, erklärte. Er hatte die Ansicht, daß die Kunst nur eine sei und ihre Zersplitterung in einzelne Fächer ihr schade. — Dadurch ließ sich aber sein Protektor durchaus nicht irre machen, ja so wenig er jemals Klenze ein Monopol auf die Ausführung aller Bauten zugestand, so wenig räumte er es Cornelius und seiner Schule in Bezug auf Malerei ein. Im Gegenteil war er so sehr der Freund und Beschützer jeder sich regenden frischen Kraft, daß er die Künstler beständig durch seine Besuche in ihren Werkstätten erfreute und ermunterte, all' ihre Feste durch seine Gegenwart ehrte. Damit hob er aber den ganzen Stand in seiner eigenen wie der damals sehr geringen Achtung der anderen Gesellschaftsklassen und während der

Philister bisher die Maler ungefähr auf gleiche Höhe mit den englischen Reitern und Taschenspielern gestellt hatte, so verlor sich dies Vorurteil nun sehr bald. Ja man fühlte sich bei dem Aufsehen, welches die Schöpfungen des anfänglich so verlachten Kronprinzen zu machen anfingen, nun wenigstens in Berlin gedrungen, doch auch etwas für die Kunst zu thun, sie zu „unterstützen", wie man das nannte. Denn so weit war man allerdings noch lange nicht, sich von ihr unterstützen zu lassen, die dauernder ist als alle Throne, oder um vollends die ungeheuren Vorteile einzusehen, welche die Steigerung ihres künstlerischen Vermögens für den Wohlstand und die gewerbliche Entwicklung der Nationen hat. — Während man ein volles Jahrhundert lang alle Laster Ludwig XIV. an den deutschen Höfen getreulich nachahmte, hatte man für seine hochintelligente Förderung der französischen Industrie und ihre durch seine systematische Pflege der Kunst und des Luxus bedingte Entwicklung, wie die des französischen Nationalwohlstandes, auch nicht das allermindeste Verständnis, ja es brauchte noch ein halbes Jahrhundert, bis man dazu kam.



Ludwig I. König von Bayern. Nach einer Lithographie von G. Bodmer
Mit Genehmigung der K. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

König Ludwig I. 1825—1848

Am 12. Oktober 1825 hatte König Max Joseph das Zeitliche gesegnet und nun bestieg am 19. endlich der Mann, der schon lange die Seele des neuaufblühenden Münchener Kunstlebens gewesen, den Thron.

Wenn man den ganzen Wert der nunmehr beginnenden großartigen Kunstförderung schätzen lernen will, so muß man vor allem die trostlose Erbärmlichkeit und Armseligkeit aller Verhältnisse ins Auge fassen, wie sie damals noch immer in Deutschland herrschte. Während das besiegte und zu einer Milliarde Kriegsentschädigung verurteilte, überdies ganz entvölkerte Frankreich, dank seiner klugen Verwaltung rasch wieder aufgeblüht war, da seine Besieger nunmehr die besten Kunden seiner unter allen Regierungen mit gleicher Sorgfalt gepflegten Luxusindustrie wurden und sich der Herrschaft seiner Moden noch unweigerlicher unterwarfen, so nahm in

Deutschland, wo schon die Hungerjahre von 1816 und 1817 die letzten Reste des Wohlstandes verzehrt hatten, unter dem unvernünftigsten und engherzigsten Zunft- und Zollsystem die Armut fortwährend noch zu, umsomehr als jeder der achtunddreißig Bundesstaaten sich vom anderen aufs eifersüchtigste abschloß und es noch zwanzig Jahre brauchte, bis der vom genialen List schon 1815 projektierte Zollverein unter dem wütendsten Widerspruch gerade der liberalen Parteien zustandekam, die von Nationalökonomie noch weniger verstanden, als die Regierungen. Ja die Armut war, dank der totalen Unvernunft dieser Einrichtungen, ums Jahr 1828 aufs höchste gestiegen und der Bauernstand, der für seine Produkte gar keinen Absatz fand, fast ruiniert. Es gab selbst in dem gesegneten Baden hunderte von Dörfern, wo kein einziger Bürger von der Gant verschont geblieben war. Eine Industrie, welche die Erzeugnisse des Landbaues hätte verbrauchen können, gab es wenigstens in Süddeutschland absolut nicht. Die wohlhabenden Klassen, wenn man von solchen überhaupt reden konnte, verbrauchten nur englische und französische Waaren, die Höfe natürlich an der Spitze, nachdem in deren Taschen vielfach die Kriegsentschädigung verschwunden war, welche man zur Hebung des Kredits, zur Verbesserung der elenden Straßen, zu öffentlichen Bauten und zur Belebung der Industrie zu verwenden die Pflicht gehabt hätte. Während in Frankreich gleich nach der Restauration zwanzig Millionen zu Bestellungen für Künstler und Errichtung von Monumenten und Kunstbauten aller Art ausgesetzt wurden, „um der Nation die Quelle ihres Reichtums, ihr Kunstvermögen zu erhalten", warf man in Berlin, wo man doch einen guten Teil jener Millionen der Kriegsentschädigung bekommen, 600 Thlr. aus, um in Rom einige Gipsabgüsse für den Unterricht ankaufen zu lassen. Erst nach des als Narren verlachten Kronprinzen Ludwig Glyptothekbau verstieg man sich endlich zum Bau einer — Hauptwache! Selbst wohlwollende und gewissenhafte Regierungen also, glaubten durch das engherzigste Sparsystem dem Nationalwohlstand aufhelfen zu können! Freilich das riesigste Anwachsen der Bureaukratie konnte es nicht verhindern, da man mit gewohnter Pedanterie alles selbst regeln wollte, jeder freien Thätigkeit und besonders jeder Assoziation mit dem thörichtsten Mißtrauen gegenüberstand, ja selbst die Stiftung eines unschuldigen Kunstvereins, wie wir gesehen, mit Argwohn betrachtete. Die Art, wie Deutschland nach 1815 unter dem Metternichschen Einfluß bis zur Julirevolution regiert worden ist, wird darum ein ewiges Denkmal der kurzsichtigsten Verblendung bleiben.

Wenn diese engherzige Knauserei bei allen wirklich produktiven Ausgaben ebenso sehr im Charakter der durch langes Elend aufs tiefste herabgekommenen Völker, als in dem der Regierungen lag, so erregte das vollkommen umgekehrte System, das der neue Herrscher nun in Bayern sofort einführte, überall den erbittertsten Widerspruch. Denn König Ludwig war außerordentlich sparsam gegen die Personen, beschnitt aller Welt, die bisher in München von der Verschwendung des Hofes oder Staates gelebt, die Einnahmen aufs rücksichtsloseste, führte da die strengste Ordnung ein und gab gleichzeitig der Kunst durch Ausführung einer heute noch unbegreiflichen Menge von lange vorbereiteten monumentalen Unternehmungen einen unermeßlichen Aufschwung. Die Möglichkeit dazu fand er aber in der Kargheit, mit der er die Künstler und seinen eigenen Haushalt nicht weniger behandelte. So ging er auch da überall mit gutem Beispiel voran, erntete aber, wie alle die, welche über der Sache die Interessen der Personen verletzen, zunächst sehr wenig Dankbarkeit.

Hatten doch selbst noch viel später Geschichtsschreiber wie Gervinus, für Beurteilung seiner Wirksamkeit nur die engherzigsten Maßstäbe. — Dennoch müßte uns diese rastlose Thätigkeit allein schon die höchste Achtung einflößen, auch wenn sie nicht so wohl berechnet gewesen wäre. — Er war eben durch seinen großen Sinn und gesunden Instinkt seiner Zeit in den meisten Stücken weit voraus. — So begann nunmehr nacheinander der Bau der protestantischen Kirche und der Synagoge, zu denen sich bald die Basilika, Allerheiligenkapelle und die Auerkirche gesellten. Der lang vorbereitete Neubau der Residenz gegen den Max-Josephs-Platz, der sogenannte Königsbau, ward auch sofort in Angriff genommen, die Arkaden des Hofgartens mit Fresken geschmückt, das Odeon begonnen, der Grundstein zu seinem Schoßkind, der Walhalla, gelegt. — Endlich ward ziemlich gleichzeitig mit der Residenz, auch die Pinakothek angefangen, zu der Klenzes Pläne schon lange fertig lagen.

Der Königsbau war ursprünglich im griechischen Stile gedacht und alle Pläne dazu fertig, erst 1824 ward Klenze beauftragt, die Stirnseite im florentinischen zu komponieren, für den der König bei seiner letzten italienischen Reise eine große Vorliebe gefaßt hatte. Er wählte dazu die Formen des Palastes Pitti, die nun freilich mit dem Innern im denkbar größten Widerspruch stehen. Die stolze Großartigkeit der Ausführung von Brunellescos Meisterwerk hat Klenze allerdings sehr abgeschwächt, und der gänzliche Mangel an Skulpturen gibt dem Bau trotz aller unläugbaren Majestät doch etwas Herbes und Trockenes. Um so reicher ward das Innere mit Malereien geschmückt, da es weder französische Tapeten noch Gobelins oder Vorhangstoffe enthalten durfte. Alles sollte in München gemacht werden zum großen Ärger des kosmopolitischen Baumeisters, umsomehr als die Leitung und Verteilung der Malereien auch nicht ihm, sondern Cornelius übertragen ward. Für die Nibelungensäle war übrigens schon der 1827 eingetroffene Schnorr bestimmt worden, da sie Cornelius selber nicht übernehmen konnte, dem an Stelle Overbecks die Gemälde für die projektierte Ludwigskirche übertragen wurden.

Bei dieser Gelegenheit kam der stille Antagonismus zwischen Cornelius und Klenze zum offenbaren Ausbruch, da der erstere die schlechte Wirkung der Gemälde im nunmehr fertigen trojanischen Saale der Glyptothek der Feuchtigkeit ihrer Mauern zuschrieb, eine Ausrede, die hinreichend widerlegt wird durch ihre vollkommene Erhaltung auch heute noch. So vermochten diese und andere Anschuldigungen denn auch des Baumeisters Stellung beim Könige höchstens einmal vorübergehend zu erschüttern. Ist es eine alte Thatsache, daß nur wahrhaft große Monarchen bedeutende Männer lange um sich zu ertragen vermögen, so würde schon dieser Umstand allein, daß er sie überall aufsuchte und ihnen so viel Einfluß einräumte, wie keiner seiner Zeitgenossen, hinlänglich für König Ludwigs eigenen hohen Sinn um so mehr sprechen, als sein Naturell unstreitig ein herrisches war, das von Jahr zu Jahr den Widerspruch immer weniger vertrug. Sieht man, welcher Art derselbe oft war, welche bornierte Opposition ihm gerade in seinen edelsten Absichten von Seite der gedankenlosen Menge nicht nur, sondern ganz besonders von der Aristokratie und selbst von seinen nächsten Angehörigen gemacht ward, so darf man sich freilich über diese zunehmende Neigung zum rücksichtslosen Durchgreifen weniger wundern, die den Herrn ganz recht war, so lange er ihre eigenen Zwecke förderte.

Natürlich hatte der Ruf des mächtigen Aufschwunges, den der König sofort nach seinem Regierungsantritt allen künstlerischen Thätigkeiten gab, eine Menge junger Talente in die Cornelianische Schule gelockt. Sie strömten jetzt förmlich von allen Seiten um so eher herbei, als man anderwärts in Deutschland noch lange weit entfernt blieb, dem König in seiner Kunstförderung irgend eine Konkurrenz zu machen, sondern nur wohlfeilen Spott für sie hatte.

So kam von Düsseldorf, wo er sich schon an Cornelius angeschlossen, 1826 Wilhelm Kaulbach (geb. in Arolsen am 15. Oktober 1805, † 7. April 1874 in München), in die Isarstadt, um da rasch sich den Ruf des talentvollsten aller Schüler des Meisters zu erwerben. In größter Armut als der Sohn eines Graveurs, eines verkommenen Genies aufgewachsen, hatte er sich schon in frühester Jugend durch Malen von Porzellantassen erhalten müssen, die er dann mit seiner Schwester selber hausieren trug. So kam er nach qualvoller Jugend, mit bitteren Erinnerungen an alle Hartherzigkeit und Verderbtheit der Menschen, schlecht unterrichtet aber voll Gewandtheit und früher Lebenserfahrung im 17. Jahre nach Düsseldorf, um sich sein Brot durch Malen zu verdienen. Bildschön, keck und unternehmend, voll Intelligenz und rascher Auffassung, wie natürlicher Überlegenheit, mehr phantasie- als gemütvoll, witzig und geistreich, gelang ihm das überaus rasch, da er besonders vom weiblichen Geschlecht auf alle Weise gefördert ward und bald in die besten Häuser kam, um Zeichenunterricht zu erteilen. Auch Aufträge zu Kirchenbildern erhielt er, einer derselben führte ihn in das Irrenhaus der Stadt und gab ihm Gelegenheit, dessen Bewohner zu beobachten, während er die Kapelle mit seinen Heiligen verzierte. Dies und seine echt künstlerische Neigung, sich mit den lebendigen Interessen der Gegenwart zu beschäftigen, statt nach Art der übrigen Romantiker sich von ihr abzuwenden, führte ihn zu der ganz realistischen Komposition des „Narrenhauses". Satyrisch angelegt, wie er es war, benutzte er aber den Vorwurf vor allem dazu, eine Reihe für die damalige Zeit besonders charakteristischer Narren zu schildern, so den des Gottesgnadentums, den der napoleonischen Legende, den Börsenmann, den gelehrten Narren ꝛc., die er, absichtlich genug, auf einen dicken Klumpen vereinigte. Dieser kühne Griff mitten ins tägliche Leben hinein, mußte trotz seiner Unvollkommenheit mit seinem beißenden Witz, der nüchternen Schärfe der Beobachtung den größten Eindruck machen und stellte seinen Ruf unter den Genossen sofort fest, wie er später bei der Veröffentlichung durch den Kupferstich die ganze Welt frappierte, durch die Kühnheit, welche in dieser Kriegserklärung gegen ihre Laster und Thorheiten lag. So brachte er denn schon einen guten Ruf mit, als er Cornelius nach München folgte, fest entschlossen dort das Glück mit allen Mitteln zu erobern. — Ausgerüstet war er, unläugbar wie kein anderer, um diese Schule endlich mit dem wirklichen Leben zu verbinden, wenn es auf deren Wege überhaupt möglich gewesen wäre. — Es kann auch nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß Kaulbach, zwanzig Jahre später geboren, einer der entschlossensten Realisten geworden wäre.

Jetzt ward er aber vom Meister zu monumentalen Aufträgen ganz idealer Art empfohlen. So bei der Ausschmückung des großen Odeonssaales zur Ausführung des Hauptbildes, eines Apolls mit den neun Musen. Ohne andere Kenntnis der klassischen Kunst als durch Kupferstiche ausgeführt in des Meisters einmal feststehender Schablone, ohne die Grundlage irgend genügender koloristischer oder Naturstudien, ist das Bild mager genug ausgefallen, und bildet einen traurigen Kontrast

zu der Mengs'schen meisterhaften Behandlung desselben Gegenstandes in der Villa Albani. Ja es steht selbst noch hinter Heinrich Heß' großem, ziemlich gleichzeitig in Rom ausgeführtem Bilde zurück, das seinem eben gerade zurückgekehrten Meister jetzt die Professur an der Münchener Akademie und den Auftrag zum Schmuck der Allerheiligenkapelle mit Bildern verschaffte. — Zeigen diese Odeonsfresken nur zu



Die Schlacht bei Sendling. Von Wilhelm Lindenschmit

deutlich das Minimum von technischem Können, mit dem man sich bereits in der Schule begnügte, so trat dasselbe bald in dem nun begonnenen Schmuck der den Bazar mit der Residenz verbindenden Hofgarten-Arkaden mit Fresken noch auffallender hervor. Denn da sollte auf Cornelius Vorschlag bayerische Geschichte dargestellt werden, mit der sich die Schule noch gar nie befaßt hatte, so wenig als mit dem Volksleben überhaupt. Die Kaulbach übertragenen Personifikationen der Flüsse Bayerns sind da unstreitig noch das wertvollste, so sind die Donau und die Isar besonders glücklich charakterisiert, aber freilich auch völlig ungeschult gemalt. Daß

man so kolorieren konnte, obwohl zehn Schritte davon die Galerie mit den herrlichsten Meisterwerken der klassischen Kunst gefüllt dastand, das erscheint heute völlig unbegreiflich und zeigt nur, wie die ganze Schule auch das Studium der Klassiker nur in der allereinseitigsten Weise betrieb. Am besten zog sich neben Kaulbach und dem schon erwähnten Hermann noch Monten aus der Sache, dessen Schlacht von Arcis sur Aube, Erstürmung einer Schanze bei Belgrad und Verleihung der Verfassung immerhin ein gesundes malerisches Talent zeigen. Neben ihm erwiesen sich Wilhelm Lindenschmit aus Mainz (geb. 1806, † 1848 ebenda) und Phil. Foltz aus Bingen (geb. 1805, † 1877 in München), als die talentvollsten. Der erstere, der hier die Schlacht bei Giengen mit viel Feuer und malerischem Talent darstellte, zeigte dann bald darauf seine Fähigkeit zu echt künstlerischer und volkstümlicher Darstellung der nationalen Geschichte in seinem großen Bild des Untergangs der heldenmütigen bayerischen Bauern auf dem Sendlinger Kirchhof zu Weihnachten 1705. Es ist fast der einzige Versuch zu einer allgemein ansprechenden Geschichtsauffassung, der damals gewagt wurde, wo man unter Profanhistorie eigentlich nur die Geschichte der Dynastien verstand, deren Glieder genau wie die homerischen Helden immer die Hauptpersonen abgaben, um die sich die andern nur als beiläufige Nebenfiguren zu gruppieren resp. sich totschlagen zu lassen hatten. Hier aber gab Lindenschmit doch einmal einen braven Bauern, den Schmied von Kochel als Hauptperson und machte auch einen wirklichen Helden aus ihm, ein kühner Versuch, der so verdienstlich er war, doch ohne alle Nachfolge blieb, gerade so wie unsere Schlachtenmalerei heute noch nur Chargen, aber beileibe keine Charaktere kennt, oder das kämpfende Volk selber einer eingehenden Darstellung würdigt, für dessen Interessen man doch angeblich sich schlägt.

Foltz ein Romantiker, der seinen Kameraden gegenüber schon als ein Kolorist galt, weil er doch etwas mehr, wenn auch sehr modernen Farbensinn hatte, malte da die Stiftung der Akademie der Wissenschaften nicht ohne Geschick. Was Zimmermann, Stilke, Stürmer, Förster, Schilgen, Rökel, Hiltensperger, Gassen, Eberle u. a. da sündigten, kann man wohl übergehen, um noch auf ein echtes Talent, Eugen Neureuther zu kommen (geb. zu München 1806, † 1882 ebenda), der erst bei Langer gebildet, dann zu Cornelius überging und da bald sein großes Talent zur Verzierung zeigend, vom Meister zur Ausführung seiner Arabesken im Trojanersaal verwendet worden war. Jetzt malte er treffliche Trophäen in den Arkaden, ging aber bald zur Illustration der Goetheschen Balladen und dann zu der von „Schnaderhüpfeln" über, in die er mit überraschendem Glück die Schilderung des Gebirges und seines poetischen Volkslebens verwob. Damit eröffnete er die lange Reihe von Illustrationen, in welcher mehr volksmäßigen Form der Kunst die Schule sich nun bald unvergängliches Verdienst erwerben, die Brücke zum Herz der Nation schlagen sollte, was ihr mit ihren monumentalen Arbeiten fast nie gelang. — Auch in den Arkaden nicht, obwohl diese die Münchener immerhin weit mehr ansprachen, als sämtliche olympische Götter und trojanische Helden.

So lange nun diese jungen Künstler da malten, was bei der unendlichen Hülflosigkeit ihrer Technik mehrere Jahre dauerte, erhielten sie monatlich einen Gehalt von fünfundzwanzig Gulden, was den meisten schon recht viel dünkte, da der König sie dafür sehr oft besuchte und ihr Selbstgefühl nicht wenig dadurch hob.

Nach Vollendung dieser Arbeit ward sofort die ebenfalls der Schule übertragene Verzierung des inzwischen unter Dach gebrachten Königsbaus mit Fresken begonnen. Hier sollten fünf Säle des Erdgeschosses ganz der Darstellung des Nibelungen Epos durch Schnorr gewidmet bleiben, während die eine Hälfte des Haupt-



Titelblatt zu den „Schnaderhüpfeln". Von Eugen Neureuther

stockes der deutschen modernen Dichtung, die andere nebst dem obersten Stock der antiken gewidmet ward.

Julius Schnorr, der sich nach Beendigung seiner Arbeiten in der Villa Massimi endlich der Münchener Tafelrunde beigesellte, war ein Sohn des bekannten Miniaturmalers Hans Veit Schnorr von Karolsfeld und in Leipzig den 26. März 1794 geb., † in Dresden 24. Mai 1872. Den ersten Unterricht hatte er vom Vater erhalten, war dann 1811 nach Wien an die Akademie gegangen,

7*

hatte indes schon dort sich gleich Overbeck weit mehr an die Altdeutschen gehalten, für die ihm sein nachmaliger Schwager Ferd. Olivier (geb. zu Dessau 1785, † in München 1841), ein begabter Landschafter Koch'schen Stils, den Sinn aufschloß. Aus dieser Zeit existieren eine Anzahl in ihrer Art eigentümlich trefflicher Werke, voll liebenswürdig reiner, idyllischer Empfindung, so eine Hochzeit von Cana u. a., die der fertige Meister kaum je mehr erreicht hat. Im Jahre 1817 ging er nach Italien, blieb, die alten Florentiner studierend, lange in der Blumenstadt und kam dann 1818 nach Rom, um sich dort alsbald an Cornelius aufs innigste anzuschließen. Phantasievoll, enthusiastisch bis zur Naivität noch im Alter, geistreich und hochgebildet, ein durchaus reiner und liebenswürdiger, tief religiöser und schwärmerischer Charakter, wäre er für biblische Szenen idyllischer Art wie gemacht gewesen. Für die urkräftige deutsche Heldensage aber war sein Naturell entschieden zu weich. Hier, wo seine Kraft nicht ausreichte, ward er theatralisch und gespreizt, blieb weit hinter der Energie des Cornelius zurück. Man kann es daher nur aufs tiefste bedauern, daß König Ludwig das herrliche nationale Epos nicht diesem übertragen hat, wie er es doch beabsichtigte, statt ihn mit der Ilias abzuhetzen, da er hier sicherlich etwas noch ungleich wertvolleres geliefert, uns einen wahrhaft nationalen Schatz hinterlassen hätte, wie es Rethels Fresken zur Geschichte Karls des Großen geworden sind. Was Schnorr in der Villa Massimi bei den ihm übertragenen Bildern zu Ariost geleistet hat, war in der ersten Freude über die Eroberung dieses ganz neuen Stoffgebietes sehr überschätzt worden, da eigentlich nur der landschaftliche, idyllische Teil der Aufgabe mit Glück gelöst ist, während er bei allem Gewaltsamen schon damals leicht leer und gespreizt ward. Bei den Nibelungen ist er dieser Gefahr denn auch umsoweniger entgangen, als selbst sein zeichnerisches und koloristisches Können, wie das der ganzen Epoche zur Bewältigung einer solchen Aufgabe bei weitem nicht ausreichte. Dazu kam aber noch die der Schule so oft verhängnisvoll gewordene Ungeduld des ewig zur Eile treibenden Königs, so daß schon bei der Anfertigung der Kartons für die riesigen Bilder von einem gründlichen Studium, einer gewissenhaften Durcharbeitung, ja nur einer rythmischen Gestaltung der Komposition gar keine Rede sein konnte. Das beste sind darum immer die im Eingangssaal enthaltenen einzelnen Gestalten des Gedichtes geblieben, nebst den allegorischen Figuren der Märe und Sage, deren Auffassung und Charakteristik vielfach sehr interessant ist und hier in der Ruhe einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrt. Denn da waren die klassischen Traditionen in dem eben erst aus Rom gekommenen Künstler noch lebendig, während sie später immer mehr verblaßten, ohne daß es ihm doch je wieder gelungen wäre, die leeren Larven mit nationalem Geiste zu durchdringen. — Da aber diese Arbeiten gleich nach ihrer Vollendung mit unverständigem Beifall überschüttet wurden, so hatten weder der Meister noch die ihn unterstützenden Schüler einen lebhaften Antrieb, ihre Anstrengungen zu verdoppeln und es ist daher im Verlauf der übrigen, die eigentliche Geschichte in ihren Hauptmomenten erzählenden Säle kein Fortschritt, sondern weit eher ein allmählicher Rückgang zu bemerken, der auch durch die Dauer der jahrelang unterbrochenen und erst in den fünfziger Jahren von anderen vollendeten Arbeit einigermaßen erklärt wird. Daß Schnorr hier einen doch bei weitem nicht ausreichenden Realismus in Behandlung der Kostüme, Harnische, Waffen &c. anwandte, das konnte die Sache um so weniger verbessern, als man dadurch auf das mangelnde

Naturstudium bei den Köpfen und dem Nackten überhaupt erst recht aufmerksam gemacht wird.

Trotzdem macht sich der große Zug, der durch alles geht, was Schnorr macht, auch hier wohlthuend geltend, man sieht, daß er Raffaels Stanzen nicht um-



Siegfried und Kriemhild. Von Julius Schnorr von Carolsfeld
Nach einem Stich

sonst studiert hat, wenn er auch sehr weit hinter ihrer Gediegenheit zurückbleibt. Vor allem darin, daß er, wie alle Nachahmer, weit weniger die Natur studiert, als sein Vorbild, niemals direkt aus dem Leben gegriffene Menschen gibt wie Raffael, sondern sie alle im Atelier erfindet und uns daher auch nie an sie glauben zu

machen vermag. Zu diesem Unglauben trägt nun neben der viel zu bunten Malerei die unangenehm glatte Art des Vortrags nicht wenig bei, welche ihm wie der ganzen damaligen Schule eigen war. Nirgends sieht man einen kräftigen Strich, eine kecke Schraffierung an diesen kolossalen Figuren, alles ist rundlich und ineinander vertrieben, keine Spur von der eleganten Flächenbehandlung des Raffael oder gar von der Kühnheit derselben bei Michelangelo ist zu entdecken. Dadurch wird die Phantasie des Beschauers allein schon gelähmt, da ihr niemals durch breite skizzenhafte Behandlung auch des allerunwichtigsten etwas zu ergänzen übrig bleibt. Selbst Cornelius hat weit mehr der Natur abgelauschte Züge in der Bewegung der Figuren, die hier überall durch Übertreibung der Gebärden die mangelnde Wahrheit zu ersetzen suchen. Bezeichnend für seinen Charakter wie für die Meinung, die Cornelius von der Arbeit hatte, ist, daß er sie beharrlich ignorierte, offenbar, weil er zu ehrlich war, um dem Freunde gegenüber sich mit Redensarten abfinden zu wollen.

Bei seiner großen Arbeit war Schnorr natürlich genötigt, auch noch die Hülfe von völlig ungenügend gebildeten Schülern in ausgedehntestem Maße in Anspruch zu nehmen, was selbstverständlich dieselben Folgen hatte, wie bei Cornelius' Glyptotheksälen, da beim Fresko eine Korrektur durch den Meister nur sehr beschränkt möglich ist. Unter ihnen war Gustav Jäger (geb. in Leipzig 1808, † 1871), immer noch der Befähigtste, derjenige, der es auch später zu den bedeutendsten, selbständigen Schöpfungen im religiösen Fache gebracht hat, wie das seiner ruhigen aber tief empfindenden Natur entsprach. Vielleicht noch begabter aber schlechter geschult war der früh gestorbene F. Gießmann (geb. in Leipzig 1810, † in München 1847). Ferner Franz Aug. Palme aus Rochlitz in Böhmen (geb. 1809), der sich später mehr an Heß anschließend, sehr tüchtige religiöse Bilder in dessen Art gemalt hat, endlich Gustav König aus Koburg (geb. 1808, † 1869 zu Erlangen), der in der Folge durch seine Illustrationen zu Luthers Leben sich den Namen des „Lutherkönigs" erwarb. Besteht das Hauptverdienst der Schnorrschen Arbeit in der klaren und leichtverständlichen Komposition wie der echt künstlerischen Anordnung des Ganzen, der geschickten Verbindung der Figuren mit der Landschaft wie der Abwechslung und Einrahmung der Szenen, so kommt den Schülern jedenfalls auch ein nicht geringer Teil des Verdienstes bei dem doch immerhin viel harmonischeren und haltungsvolleren Eindruck der Bilder zu, da sie nirgends so schreiende Dissonanzen, freilich auch keine solchen Schönheiten zeigen, wie die der Glyptothek.

Ähnliches kann man auch von den Arbeiten der übrigen Schule sagen, welche die Gemächer des ersten und zweiten Stocks verzieren. Sieht man sie heute nach einem halben Jahrhundert, durch das Alter vielfach geschwärzt und harmonisiert wieder, so wundert man sich über nichts so sehr, als daß sie einander sämtlich so ähnlich sehen, alle ungefähr dasselbe stilistische Verdienst, die gleiche rythmische Durchbildung der Linien, geschickte Anpassung an den Raum zeigen, aber freilich auch dasselbe einförmig konventionelle, jedes Naturstudiums entbehrende und daher rasch ermüdende Machwerk, die bunte systemlose, des Tons wie der Harmonie ermangelnde Färbung besitzen. Da aber hier alle Bilder nur klein und meist auf Fries und Decken beschränkt, die Wände dagegen alle im pompejanischen Stil auffallend geschickt meist von Hiltensperger verziert sind, so wirkt die Unvollkommenheit des Einzelnen fast nie so störend, wie bei den riesigen Figuren des Schnorr oder in der Glyptothek. — Weder die Fehler noch die Tugenden fallen je so schwer ins Gewicht

bei dem mehr dekorativen Charakter des Ganzen, das sich durchaus als eine Schularbeit charakterisiert. Immer noch am ansprechendsten geriet das von Foltz mit fast Düsseldorfischer Romantik in einer zweifelhaften Mischung von Naturalismus und Stil gemalte Bürgerzimmer, ebenso das von ihm gemeinsam mit Lindenschmit durch Szenen aus Schiller verzierte Schreibzimmer der Königin, beide mit unbegreiflichem Leichtsinn leider in einer vollkommen unerprobten enkaustischen Technik gemalt, deren schön bunte, jetzt glücklicherweise meist verblaßte Farben, das damalige sehr naive Publikum unendlich freuten. Indessen ist hier immer noch am meisten Naturgefühl zu entdecken, obwohl man niemals einer wirklich tief und individuell empfundenen Figur begegnen wird. — Noch vielweniger können die nach Kaulbachs Zeichnungen ausgeführten Bilder zu Goethe und Klopstock befriedigen, die alle Mängel seines Talents ohne dessen Vorzüge zeigen: die ewige Wiederkehr derselben Masken — denn Charaktere kann man sie nicht nennen, die man schon vom Narrenhaus her kennt, dieselbe manirierte und ganz konventionelle Behandlung der Kostüme, ja alles Stofflichen, den langweilig monotonen Vortrag, der nur dadurch erträglicher wird, daß Kaulbach wenigstens das Nackte entschieden besser studiert hat, als die Genossen.

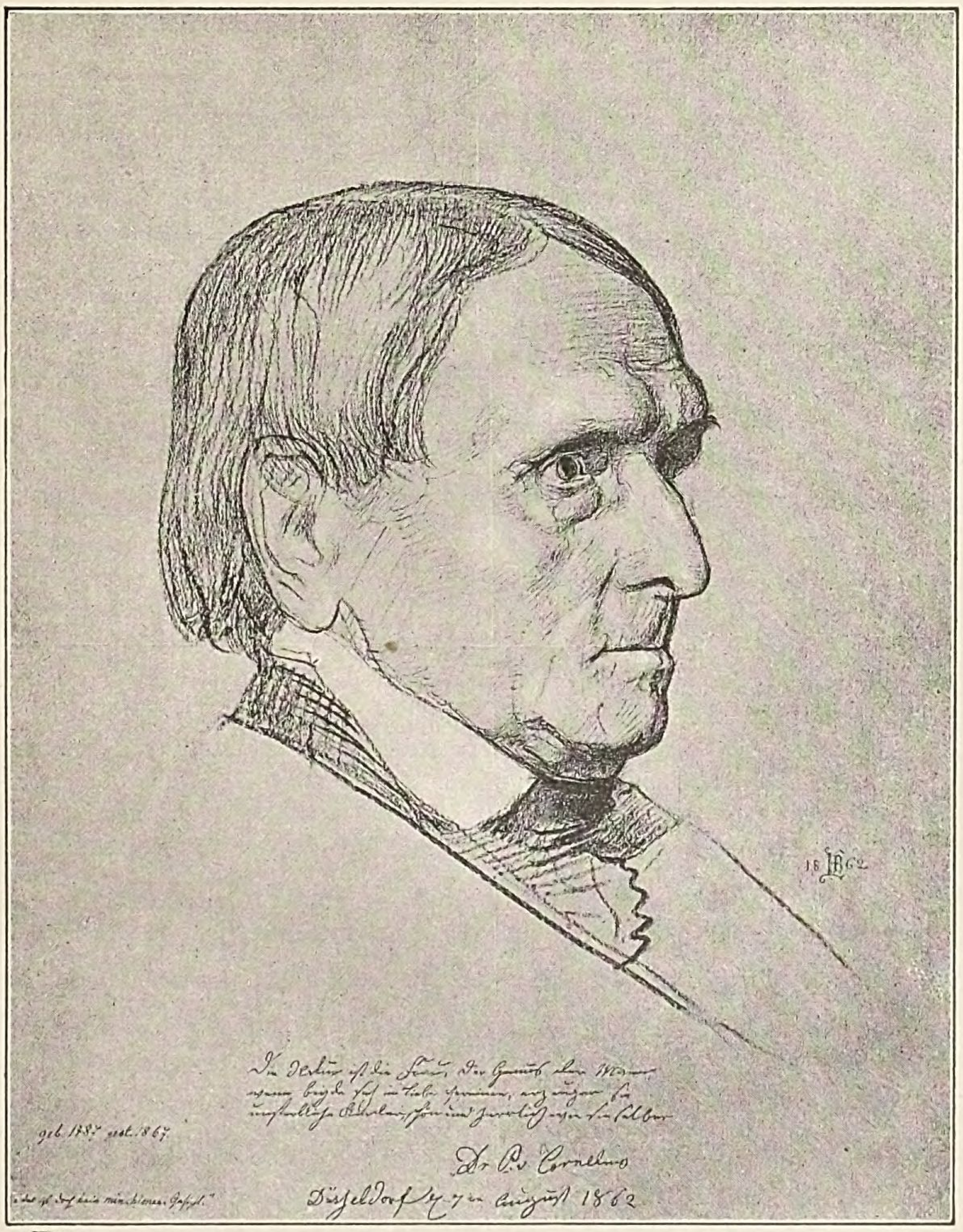
Außer jenen beiden von ihm an Kaulbach und Foltz übertragenen Aufträgen hat Cornelius keinen Anteil an diesen Arbeiten, bei denen er bald die Verantwortung ganz Klenze überließ, der sich auch die Künstler selber aussuchte, die Bilder aber offenbar als bloße Vignetten in der Dekoration betrachtete. So erhielt er, da letztere auffallend gut ist, wenigstens einen nicht unharmonischen Totaleindruck.

Bei den übrigen Gemächern ist auch Neureuther in seinem Oberon Fries der Buntheit und dem Theatralischen nicht entgangen, während die von Hermann zu Wolfram von Eschenbach gemalten Fresken zum besseren gehören. Gassens aus Koblenz (geb. 1807), Bilder zum Walter von der Vogelweide sind denn freilich ungefähr ebenso langweilig, als die von Schilgen aus Osnabrück (geb. 1798, † ebenda), nach Zeichnungen Schwanthalers zu Aeschylos gemalten. Denn diese bei König Ludwig sehr beliebten Verkoppelungen zweier Künstler hatten gewöhnlich die Folge, daß das Kunstwerk wohl die Schwächen beider, aber keine ihrer Tugenden mehr zeigte, da es der ersten, eine Individualität auszusprechen, notwendig entbehrte. So sind auch die von Hiltensperger (geb. bei Kempten 1806) nach Schwanthalerschen Zeichnungen zu Aristophanes, dann die nach Zeichnungen von Schnorr zu Homers Hymnen gemalten Szenen, endlich die von Anschütz nach Zimmermannschen Entwürfen gemalten anakreontischen Vorwürfe bloße Fabrikwaare. Es ist geradezu unglaublich, wie viel in dieser Art zu König Ludwigs Zeit gesündigt wurde. Denn jeder dieser Künstler würde seine eigenen Kompositionen malend, unzweifelhaft etwas viel besseres, weil individuelleres gemacht haben. Nichtsdestoweniger liebte auch Cornelius diese Ausführung seiner Arbeiten durch Schüler sehr, ja er hat sie sogar eingeführt, weil sie ihm das widerwärtige Malen ersparte, wo er, je länger er es trieb, nur immer unsicherer wurde, da er absolut gar kein koloristisches System besaß und es offenbar der reinste Zufall war, ob er einen Rock rot oder blau malte. Ganz besonders entsprach aber solche Mischung der romantischen Willkür im Geschmack des ewig drängenden Königs, den es ja auch nicht störte, das Heterogenste selbst in der monumentalen Architektur zusammengeschweißt zu sehen, wie beim Königsbau.

Die traurigen Folgen dieser Ausführung durch andere, oft ganz ungenügende Kräfte sollten sich zunächst in der Pinakothek zeigen, die schon um 1828 ebenfalls so weit war, daß man in ihr zu malen anfangen konnte. Man kann dem im römischen Palaststile und glücklicherweise auch in Materialbau von Klenze ausgeführten Gebäude nichts besseres nachsagen, als daß seine Raumdisposition mit einer Reihe hoher Oberlichtsäle in der Mitte, Kabinetten mit Seitenlicht nach Norden und einem Korridor zur Abhaltung der Hitze nach Süden, von allen seither entstandenen Galeriebauten in Dresden, Wien, Kassel, Frankfurt, Petersburg 2c. adoptiert worden ist. Dagegen kommt die durch die Lage des Gebäudes bedingte Anlage der Haupttreppe nicht am Haupteingang, der eine bloße Dekoration ist, sondern an der Schmalseite des langen, seine Bestimmung als „Galerie" und Museum auch außen vortrefflich aussprechenden Baues kaum in Betracht. Bis heute wenigstens hat keine Galerie, selbst die beiden Semperschen nicht, welche doch auf ihr fußen, die Pinakothek in Bezug auf Zweckmäßigkeit übertroffen.

Sobald nun die Verzierung des Baues in Frage kam, erhob sich alsbald wiederum Streit zwischen dem Akademiedirektor und dem Architekten. Der letztere hatte ganz sachgemäß die Saaldecken in weißem Stuck mit reicher Vergoldung, die Bilderwände mit Bekleidung von Seidentapeten projektiert, wie sie auch nachher ausgeführt ward und zwar kein Meisterstück dekorativen Geschmackes war, aber doch wenigstens nicht störte. Cornelius aber wünschte die Decken von seiner Schule mit einfarbigen Bildern schmücken zu lassen, wogegen sich der Architekt wohl in Betracht des bisher bewiesenen sehr geringen verzierenden Geschickes derselben mit Recht wehrte. Man kann ihm nur dankbar dafür sein, daß er uns diese Konkurrenz klassischer mit sehr unklassischen Gemälden erspart hat. Darob entstand nun wiederum große Verstimmung zwischen dem Maler und Baumeister. Wie recht der letztere indes hatte, ergab sich alsbald durch die Ausführung des Korridors. Zu diesem, der ganz nach dem Muster der Raffaelschen Loggia gebildet, in seinen fünfundzwanzig Flachkuppeln auf Cornelius Vorschlag eine Charakteristik der berühmtesten Maler der Renaissance geben sollte, deren von Schwanthaler gefertigte Statuen schon oberhalb auf dem Gebäude angebracht waren, hatte Cornelius seit einigen Jahren die Entwürfe meist Abends beim Thee mit kaum zollhohen Figürchen gezeichnet. Das war, historisches und allegorisches mischend, oft sehr geistvoll gedacht, aber aus solchen Embryonen halbwegs gute fertige Bilder zu machen, das blieb eine Zumutung, die denn doch weit über das Leistungsvermögen des behaglichen Bonvivants, Clemens Zimmermann hinausging, welchem der ihm sehr gewogene König die Arbeit gegen ein Honorar von 54,000 fl. übertrug, ohne Cornelius auch nur zu fragen oder selbst auf seinen Protest Rücksicht zu nehmen. — Da darf man sich denn über deren geringen Erfolg wahrhaftig nicht wundern, umsomehr als Zimmermann noch eine ganze Anzahl meist untergeordneter Künstler zur Mitwirkung heranzog — selbst der gerade in München anwesende Franzose Couder hat eines der Bilder gemalt. — In der Buntscheckigkeit der Ausführung wenigstens übertrifft Zimmermann allerdings die der Raffaelschen Loggien noch bei weitem. Sonst bleibt sie freilich in allem und jedem so weit hinter diesem Vorbild zurück, als sich das zwischen einem Zimmermann und Giovanni da Udine oder Giulio Romano von selbst versteht. — Indes ist sie kaum viel schlechter als die der ebenerwähnten Arbeiten im Königsbau, nur noch handwerksmäßig langweiliger und reizloser, so daß sich jetzt sicherlich kein

Mensch mehr mit der Auflösung der Rätsel abquält, welche ihm die oft sehr geschraubten Allegorien aufgeben, wenn man sich auch der Unerschöpflichkeit der Phantasie freut, die Cornelius immer wieder neue Gedanken eingab. — Gedanken freilich nur, nicht Gestalten, denn hier bleibt er im Gegenteil monoton, nicht aus Armut, sondern weil er nichts, wie seine großen Vorbilder im sechzehnten Jahrhundert, bis



Peter von Cornelius. Von E. Bendemann
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft zu Berlin

zur vollen farbigen Erscheinung ausdenkt, keinen oder nur einen beschränkten Anteil an dem ungeheuren Reichtum der Natur nimmt.

Die nichtsweniger als rücksichtsvolle Behandlung, die ihm der König bei dieser Gelegenheit zu teil werden ließ, ertrug Cornelius nur darum, weil er bereits ganz in der neuen Aufgabe lebte, die ihm derselbe in dem Schmuck der jetzt rasch emporsteigenden Ludwigskirche mit Fresken gestellt. Da er sich, tief gemütvoller Romantiker wie er es einmal war, mit dem streng hellenisierenden, überdies kühlen und berechnenden, weltgewandten Klenze niemals zu stellen vermochte, so hatte er dem

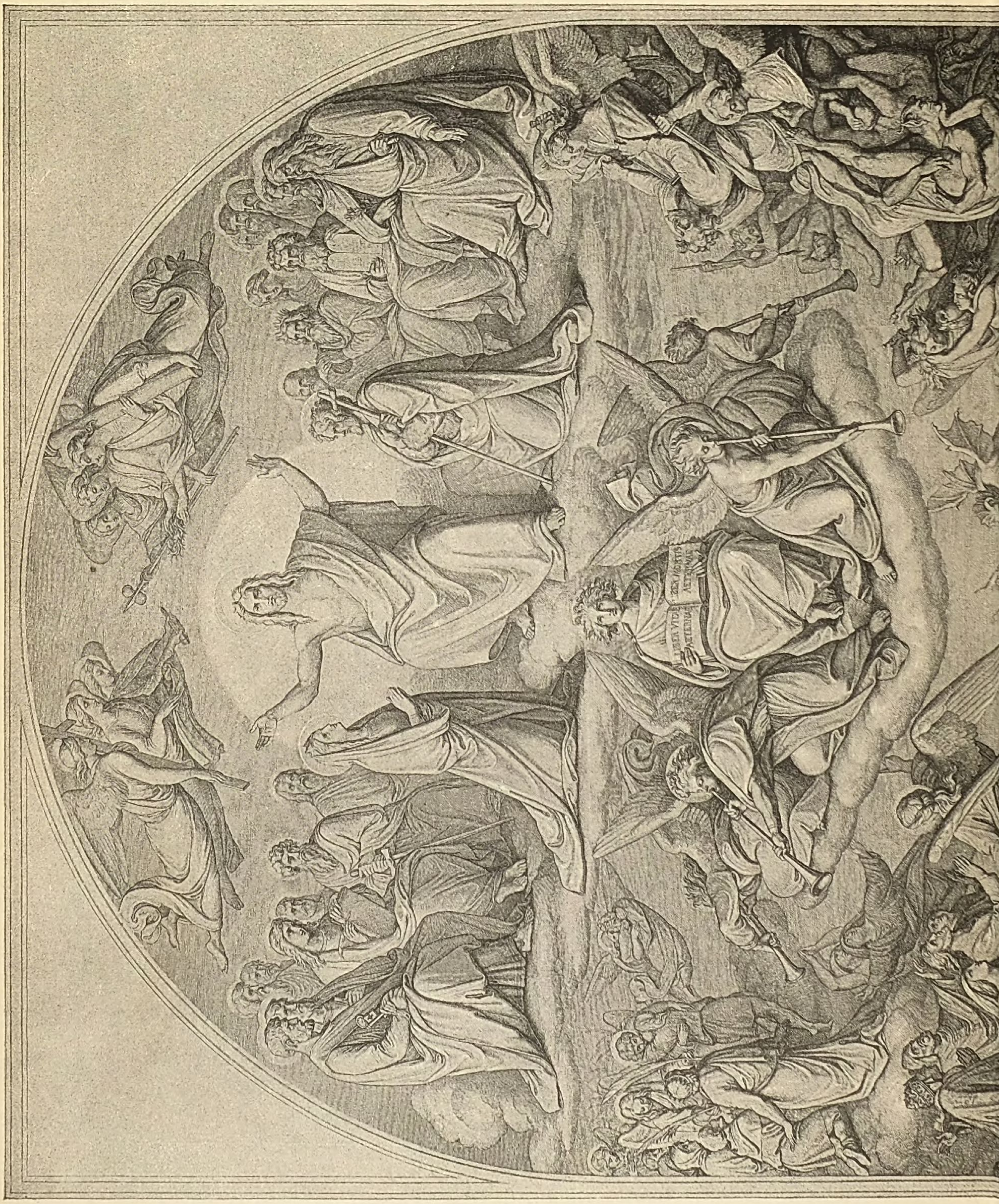
König Gärtner für diesen Bau empfohlen, der in romanisch-byzantinischem Stil hergestellt werden sollte. Es geschah dies in der berechtigten Erwartung, daß dieser Schützling sich seinen Forderungen besser anbequemen werde. Indes mußte er bald die Erfahrung machen, daß er sich an diesem einen viel gefährlicheren Feind herangezogen hatte, als es Klenze war, dem er selber später das Zeugnis gab, daß er sich auch als Gegner immer wie ein Ehrenmann gegen ihn benommen, und mit dem er deshalb auch noch später in Berlin wieder freundlich verkehrte, trotz der Verschiedenheit ihrer Kunstansichten.

Cornelius vergaß über diesem ihm 1829 erteilten großartigen Auftrag alle Kränkungen um so eher, als er sich schon lange mit dem Gedanken getragen hatte, eine Art gemalter divina commedia zu geben, welche den ganzen Umkreis der christlichen Mythe umfassen sollte. Ihm war das Christentum etwas durchaus lebendiges, obwohl er trotz aller Gläubigkeit weit entfernt war, sich der katholischen Lehre so unbedingt zu unterwerfen wie Overbeck, sondern auf einem viel freieren, als dem konfessionellen Standpunkt stand. — Die Vorschläge aber, die er dem König unterbreitete, waren diesem viel zu weitgehend und wurde ihm blos der Chor und das Kreuzschiff zu seinen Kompositionen angewiesen, die divina commedia blieb vertagt, bis sie in jenen Entwürfen für den Campo santo zu Berlin verwirklicht ward, die jetzt statt diesen, die Nationalgalerie zieren. — Jetzt beschränkte er sich in der Hauptsache auf die Darstellung der Weltschöpfung an der Decke, ihrer Erlösung durch Christi Menschwerdung und Opfertod im Kreuzschiff und auf das jüngste Gericht im Chor. Alles andere, was sich von Heiligen und Kirchenvätern noch daran anschloß, war im Grunde nur zur Ergänzung da. — Für die Ausführung ward eine Frist von zehn Jahren und ein Honorar von 80,000 Gulden aus der Gemeindekasse bestimmt. Bevor er die Arbeit beginne, sollte er aber noch sechs Monate Urlaub haben, um sich zu seiner Aufgabe in Rom vorzubereiten. Das konnte freilich die völlige Abhängigkeit von den dortigen Mustern, in die er längst geraten war, nur vermehren. Nachdem er erst Thorwaldsen bewillkommnet, der zur Aufstellung seines Leuchtenberg-Denkmals gekommen war, und dem die Künstler ein Fest gaben, reiste er ab.

Da diese Künstlerfeste bald eine gewisse Bedeutung gewannen, so müssen wir hier auch des ersten größeren bei der Grundsteinlegung zum Dürer-Denkmal in Nürnberg, 1828 abgehaltenen gedenken, zu dem nicht nur Cornelius mit fast der ganzen Münchener Schule, sondern auch eine große Zahl Künstler aus ganz Deutschland zusammenkamen und sich zum erstenmal als ein großes nationales Ganzes fühlen lernten, auch den Grund zu der nachmaligen allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft legten, die durch ihre gemeinsam unternommenen Ausstellungen rc. einen bedeutenden Einfluß geübt und viel zur Hebung des Standesgefühls und der Standesehre beigetragen hat. Bei der Vollendung der Glyptothekfresken 1829 war ihrem Meister dann wiederum ein Fest gegeben worden, wie jetzt Thorwaldsen, und zehn Jahre später, als er von der Stätte langjährigen Wirkens Abschied nahm.

Am 22. August kam Cornelius, der seine Familie schon ein Jahr früher dahin geschickt, in Rom an, wo er denn von den dortigen Künstlern gefeiert ward, und im beständigen Umgang mit Thorwaldsen, Overbeck und Rauch, Veith und Koch, Platner und Bunsen die heitersten Tage verbrachte.

Indes war die Julirevolution ausgebrochen und hatte in der ganzen Welt, in Deutschland wie Italien aus leicht begreiflichen Gründen nicht am wenigsten, ein





Das jüngste Gericht. Von Peter von Cornelius

Nach dem im Verlage von Fr. Gypen in München erschienenen Stich von C. H. Merz

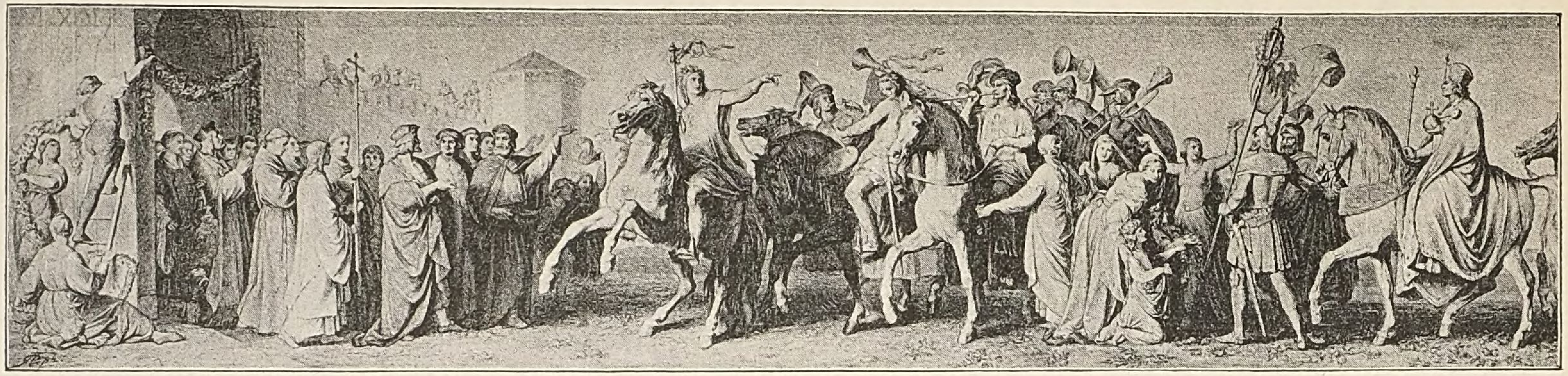
lärmendes Echo gefunden, das bald auf den König den übelsten Eindruck hervorbrachte, der, gereizt durch die oft an Vaterlandsverrat grenzenden Thorheiten der liberalen Partei in der Pfalz, von da an mehr in die Bahnen der Reaktion einlenkte und dem Metternich'schen Regierungs-System allmählich immer größere Konzessionen machte, das ihm doch bei seiner Thronbesteigung so verhaßt gewesen. — Den nationalen Gedanken opferte er ihm aber nie. — Die sich bis zum Jahr 1848 in der abgeschmacktesten Nachahmung, ja Vergötterung der Franzosen gefallende Art unseres ganz und gar von Heine und Börne inspirierten Liberalismus mußte einen so durch und durch deutschgesinnten Mann, wie es König Ludwig zeitlebens gewesen ist, notwendig durch ihre Phrasenhaftigkeit mit vollem Rechte anwidern, was denn von der ultramontanen Partei geschickt benutzt ward, um ihn mehr und mehr in ihre Kreise zu ziehen, wie lange er sich auch dagegen wehrte.

Als nun Cornelius im Sommer 1831 von Rom zurückkam, brachte er gleich den fertigen Karton der Kreuzigung und zugleich Overbeck mit, nicht ohne die Hoffnung, ihn dauernd an München zu fesseln, was aber nicht gelang. Dafür ward jetzt wenigstens von letzterem das Bild der Italia und Germania für die Pinakothek und eine Reihe Zeichnungen durch eine reiche Kunstfreundin, Fräulein Linder aus Basel, erworben, die später nach dem armen München ziehend, damals so ziemlich allein sich solcher Exzesse schuldig machte, und deren Haus dann lange Jahre der Sammelplatz aller dieser Künstler romantisch-religiöser Richtung blieb. — An des schon 1832 abgehenden Schorn Stelle trat der Landschaftsmaler Ferd. Olivier als Sekretär in die Akademie mit der Verpflichtung, Vorlesungen über Kunstgeschichte zu halten, zwei Ämter, die der lebendige und geistvolle aber fahrige und überspannte Mann gleich schlecht besorgte. Cornelius aber, der ihn vorgeschlagen und hier, wie schon oft, einen neuen Beweis seines Mangels an Menschenkenntnis damit gegeben, komponierte jetzt nach der Kreuzigung den Karton für die Geburt Christi samt Anbetung der heiligen drei Könige wie der Hirten. Ist die Kreuzigung wenig mehr als eine sehr matte Reminiszenz an italienische Vorbilder, bei der nur der Christus selber wahr und edel empfunden erscheint, so ist diese in München entstandene Anbetung immerhin von imponierender Großartigkeit. Der Vorgang wird freilich auch hier in eine mystisch-symbolische Feierlichkeit aufgelöst, von irgend einer unmittelbar zum Herzen dringenden Gewalt kann gar nicht die Rede sein, diese Auffassung ist durch eine ganze Welt von der naiven des Correggio getrennt. Dagegen tritt das Machtvolle, Gewaltige, der erhabene Ernst, die allen Kompositionen des Meisters eigen, hier besonders imponierend hervor. Im Frühjahr 1833 ging derselbe dann wieder nach Rom, wo seine Frau noch immer weilte, um den Karton des jüngsten Gerichts zu zeichnen. Man muß sich nur wundern, daß er unter diesen Umständen noch so viel Originalität wenigstens der Gedanken gerettet hat, nachdem er die des Stils längst daran gegeben. Während der bis in den Sommer 1835 dauernden Arbeit war ihm Schwester und Frau, wie kurz vorher seine älteste Tochter gestorben, die dadurch erzeugte tieferuste Stimmung hat aber, wie bei jedem gesunden Talent, nur seine Produktivität gesteigert, und so ist denn trotz der Abhängigkeit des Stils etwas entstanden, dessen gewaltigem Eindrucke sich niemand entziehen wird, der sich die Mühe nimmt, es ernsthaft zu betrachten. Cornelius stellt sich bei seiner Komposition, trotz aller Ähnlichkeit der Anordnung mit Michelangelo, ganz auf den christlichen Boden, gibt keine Verquickung von Heidentum und Christentum wie dieser.

Noch weniger hat er die frivole Auffassung des Rubens und seine kalte Gleichgültigkeit. Die einzelnen Gestalten, sowohl der als Weltrichter thronende Christus, der mit einer Hand die Seligen herbeiwinkt, mit der anderen die Verdammten zu seiner Linken abweist, wie die an seinen beiden Seiten knieende Maria und der Täufer, dann die hinter ihm in weitem Kreise sitzenden Propheten und Heiligen des alten und neuen Bundes, sind alle wahrhaft erhaben gedacht und so vortrefflich gezeichnet, daß man sie dem besten, was die alte Kunst in dieser Art geleistet, an die Seite setzen darf. Ist hier alles majestätische Ruhe in dieser oberen Hälfte, so finden wir in der unteren das mächtigste dramatische Leben in den links himmelanstrebenden Seligen und noch mehr in den rechts von Teufeln in die Hölle gezerrten und sich verzweiflungsvoll wehrenden Verdammten. Den Fürsten der Hölle sehen wir dann rechts unten trotzig thronen, Judas und Segest als Verräter an Gott und Vaterland unter den Füßen; heuchlerische Pfaffen, einen dicken Schlemmer, einen eidbrüchigen König und die Vertreter der sieben Todsünden als Umgebung. In der Mitte unten der herrliche Engel der Auferstehung, andere leitend, welche die rundum Auferstehenden sondern. Der Geist, in dem diese wahrhaft großartig gezeichneten Gruppen erfunden sind, ist ein durchaus modern deutscher, der einen sich innerlich vollziehenden Vorgang nur in einen äußerlichen und dadurch erst darstellbaren auflöst. Das geschieht aber mit solcher Erhabenheit, solcher Wucht und tiefer Überzeugungskraft, daß man dieses Bild umsomehr für des Meisters großartigste Leistung erklären muß, als er es auch nunmehr ganz allein malte, wo es denn unvergleichlich besser ausfiel, als alle von seinen Schülern ausgeführten Arbeiten. Trotz der auch hier hervortretenden großen Mängel seines Kolorits, die es zu einer imponierenden farbigen Wirkung, ja irgend einer Art von Stimmung nie kommen lassen, muß man doch dieses Werk auch heute noch für das weitaus bedeutendste erklären, welches die moderne Zeit in dieser Gattung überhaupt hervorgebracht, — während in der alten nur Michelangelo diese Aufgabe mit überlegenen Kräften gelöst hat. — Der Erfolg war denn auch unermeßlich, als der Karton im Sommer 1835 ausgestellt ward, und daß er später bei der Aufdeckung des farbigen Bildes selber fast verstummte, das beweist nur die Roheit des herrschenden Geschmacks. Unstreitig machte er es in jener Zeit dem einzelnen Künstler fast unmöglich, Fortschritte im Kolorit zu zeigen, da allemal das am meisten Beifall fand, was am ehesten zu tadeln gewesen wäre. Das Studium der alten Koloristen war denn auch förmlich verpönt, ja man verstand sie gar nicht mehr und ließ, wie die Boisserées in ihrer Galerie, oft das Schönste dick übermalen.

Da der Bau der Ludwigskirche noch immer nicht vorgerückt genug war, um da malen zu können, so zeichnete Cornelius einstweilen die Bilder für die Decke, vorab die Weltschöpfung, wo indes die Anlehnung an Michelangelo entschieden zu auffallend ist, als daß man trotz aller Großartigkeit der Komposition an derselben noch eine rechte Freude haben könnte. Umsomehr als sie von den Schülern auch noch viel zu bunt und schreiend gemalt ward. Dagegen sind unter den vier Evangelisten, den Patriarchen und Propheten des alten und den Heiligen des neuen

Anmerkung. Der dem Werk beigegebenen doppelseitigen Reproduktion des „Jüngsten Gerichts" von Peter von Cornelius liegt der meisterhaft ausgeführte Stich von Merz zu Grunde. (München, Fr. Gypen's Verlag. Preis 24 Mark.)





Einzug Kaiser Ludwigs des Bayern nach der Schlacht bei Mühldorf (Ampfing). Von Bernhard von Neher

Freskogemälde am Isarthor zu München

Bundes, die er für dieselbe Decke entwarf, viele schöne und großartige Gestalten. Dazwischen heiratete der Meister wiederum eine zweite Römerin und ging dann im Sommer 1836 endlich ans Malen des jüngsten Gerichts, die Ausführung der anderen Bilder den Schülern Carl Hermann, Halbreiter, Kranzberger, Moralt und Lacher überlassend, diesmal bereits sämtlich Bayern, mit Ausnahme des ersten. Ihre Arbeit ist im ganzen wohl etwas haltungsvoller, sonst aber nicht eben besser als in der Glyptothek, man kann da höchstens von größerer Gewandtheit, aber absolut von keinem eigentlichen Fortschritt sprechen, ja die Deckenbilder sind sogar fast noch bunter und schreiender als in der Glyptothek.

Mit dieser Arbeit war denn auch die Thätigkeit des Meisters in München beendigt. Denn nicht nur ward die Opposition gegen seine klassizistische Richtung täglich stärker, sondern er verlor jetzt vollends auch die Gunst des Königs. Dazu trug nun mancherlei bei, vor allem aber die inzwischen entstandenen Arbeiten seiner Schüler und Mitarbeiter, auf welche wir daher zunächst einen Blick zu werfen haben, soweit es noch nicht geschehen. So war Bernhard Neher, einer alten Malerfamilie in Biberach 1806 entsprossen († 1886), schon 1823 nach München an die Akademie gekommen, hatte sich dort rasch ausgezeichnet, überdies auch solidere Studien gemacht, als sie später üblich wurden. Mit Begeisterung schloß er sich Cornelius an, als dieser die Reform der Anstalt übernahm, malte unter seiner Leitung verschiedenes, so einen den Tod des Sohnes beklagenden Eberhard von Württemberg und ging dann 1828 nach Rom, wo er sich mit Overbeck, Veith, Führich und Genelli befreundete und eine Erweckung des Jünglings von Nain malte, vor allem aber Raffael studierte. Durch Cornelius dort schon gefördert, empfahl ihn dieser bei dessen Rückkehr nach München 1832 zur Ausführung eines 75 Fuß langen Gemäldes am Isarthor, welches den Einzug Kaiser Ludwig des Bayern nach der Schlacht von Ampfing durch dasselbe Thor darstellen sollte. Das Bild ward 1835 vollendet und fiel, dank den gründlichen Studien, die Neher gemacht, so glücklich aus, daß es unbedingt das technisch vollendetste Freskogemälde wurde, was der Schule bis dahin gelungen. Dem Klima zum Opfer geworden und durch eine schlechte Kopie ersetzt, wird man selbst diese noch heute mit Interesse betrachten, obwohl die Komposition Einflüsse Raffaels und des Parthenonfrieses vereinigt, aber auch mehr eigenes, unmittelbar der Natur abgelauschtes zeigt, als es bis dahin in der Schule üblich gewesen. Neher selbst aber, der durch dies schöne Werk die größten Hoffnungen erregt, ward alsbald durch einen Ruf nach Weimar, München für immer entzogen. Ohne jemals den Prinzipien der Schule untreu zu werden, hat er sich später dort wie in Leipzig und Stuttgart doch ganz selbständig fortgebildet. Seine Arbeiten, besonders die herrlichen Kartons zu Glasgemälden in der Stiftskirche in Stuttgart gehören denn auch zum Besten, was diese Richtung überhaupt hervorgebracht hat.

Für München noch bedeutender ward die Wirkung des Heinrich Heß, als derselbe 1826 aus Rom zurückkehrte, an der Akademie eine Lehrerstelle und zugleich den Auftrag erhielt, die neu zu erbauende Allerheiligen Hofkirche mit Fresken zu verzieren. Dieselbe war dem Wunsche des Königs entsprungen, etwas ähnliches in München zu besitzen, wie er es 1823 an den Domen von Palermo und Monreale und ihrem Mosaikschmuck zuerst gesehen und sich gleich Klenze hatte kommen lassen, um ihn zu dessen nicht geringem Ärger zu beauftragen, Pläne für eine ganz der

Kapelle S. Pietro im Schlosse zu Palermo ähnliche Kirche zu machen. Also seinen Klassizismus gänzlich zu Gunsten der echtesten Romantik zu verleugnen. Charakterisiert das beständige Schwanken zwischen beiden Kunstanschauungen, die ganze Wirksamkeit des Königs, so würde die Romantik doch ohne allen Zweifel den Sieg bei ihm davongetragen haben, wenn er nur halbwegs bessere ausführende Kräfte für seinen Geschmack gefunden hätte, der entschieden dem sinnlichen Element der Farbe und Stimmung weit mehr zugewendet war, als dem der strengen Form oder gar der Cornelianischen Gedankenmalerei. — Dies ist auch der Hauptgrund, weshalb er so leicht von dem strengen Klassizisten Klenze zu Gärtner überging, der ihm die Romantik in der Architektur verkörperte. Mangelhaft genug freilich. So ist denn auch selbst diese Nachbildung der Kapelle von S. Pietro mit Motiven der Markuskirche und derer zu Monreale, die Klenze jetzt in der Allerheiligenkapelle schuf, immer noch weit besser, als alles, was Gärtner in dieser Art gesündigt. Daß sie das ward, dafür sorgte freilich Heß durch seine Malerei kaum weniger als Klenze, dessen dekoratives Meisterstück die Kirche doch unstreitig ist. Selbst obwohl auch hier der König seinem Sparsystem treu blieb und sich nötigenfalls mit Surrogaten begnügte, ganz besonders aber alles mit einheimischen Kräften ausgeführt wissen wollte. So trat also Stuckmarmor an die Stelle des echten und Fresken auf Goldgrund an die der Mosaiken. Dennoch ist die Wirkung eine überraschend schöne, da das wunderbar stimmungsvolle koloristische Rezept der Markuskirche mit seinem mysteriösen Reichtum des Tons einmal adoptiert, kaum mehr zu ruinieren ist. Besonders da Heß in ungewöhnlichem Maße die nötigen Eigenschaften entwickelte, um es zu vollem Ausdruck zu bringen. Ohne eigentliches Genie, dafür aber ein trefflich geschultes Talent mitbringend, nie überraschend, aber immer angemessen und taktvoll, überdies mit gutem Farbensinn begabt, dabei ein kühler, überlegender Charakter voll Nachhaltigkeit des Wesens, hatte er sich die Raffaelschen Stilformen mit großem Geschick angeeignet und bewegte sich in denselben mit Sicherheit. Überdies erfreuen seine heiligen Frauen oft durch große Lieblichkeit. Besonders die große Madonna in der Apsis ist von überaus liebenswürdiger Reinheit, seine Männer aber haben alle die Würde, Ruhe und Feierlichkeit der Erscheinung, die hier fast allein genügt, wo man im Helldunkel die Charaktere der einzelnen kaum unterscheiden kann. So macht denn die in zwei Kuppelgewölbe mit halbrunder Apsis und säulengetragenen Emporen an beiden Seiten zerfallende Kirche, deren obere Hälfte ganz durch die Malereien auf Goldgrund ausgefüllt wird, einen überaus harmonischen und reichen, das Gemüt gefangen nehmenden Eindruck gegen den die gründlich nüchterne Dekoration der viel größeren Ludwigskirche nicht entfernt aufkommen konnte. War es also ein Wunder, wenn der König, von Gärtner, dem er unbedingt vertraute jedenfalls darin bestärkt, der Malerei zur Last schrieb, was er dem sehr geringen Talent des Architekten und Dekorateurs auf die Rechnung hätte setzen sollen? Heftig in allem, wie er es zeitlebens blieb, kam er nunmehr von der Ansicht nicht mehr ab, daß Cornelius kein Maler sei, weil er einmal kein Kolorist war. — Sein Axiom ward nunmehr „Ein Maler muß malen können“.

Cornelius aber, der noch eben eine Reise nach Paris gemacht hatte, dort aufs glänzendste aufgenommen, ja vom König Ludwig Philipp selbst im neu errichteten Museum von Versailles herumgeführt worden war, mußte es nun erleben daß im Sommer, nachdem sein fertiges Bild trotz aller Proteste noch durch eine in

der That ganz abscheuliche Einrahmung um alle Wirkung gebracht worden, der König dasselbe zum erstenmal allein mit dem Architekten besah. Ja daß ihm, dem Schöpfer desselben, der nachgeeilt war, um es dem Herrn doch wenigstens selber zu zeigen, sogar der Eintritt verweigert wurde. Also eine Ungnade in verletzendster Form, ausgesprochen bei einer Arbeit, die bis heute nicht einmal erreicht, geschweige denn übertroffen worden! Das genügte denn vollständig, um Cornelius zu veranlassen, sich augenblicklich um eine andere Stellung umzusehen. Dieselbe ward ihm auch in Berlin sofort geboten, wo mittlerweile König Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen und Anstalt gemacht hatte, in König Ludwigs Fußstapfen als Kunstförderer zu treten. Im Frühjahr 1841 folgte Cornelius dem Rufe, ziemlich gleichgültig entlassen vom Monarchen, von den Künstlern aber noch hochgefeiert, obwohl jedermann die Empfindung hatte, daß seine Rolle in München unter allen Umständen ausgespielt gewesen wäre. Kann man es daher bedauern, daß König Ludwig ihm nicht die Nibelungen statt der Homerischen Mythen aufgetragen, wo dann sicherlich etwas unendlich wertvolleres entstanden wäre, als es der trojanische Saal ist, so muß man dem Monarchen doch darin vollständig recht geben, daß er sich gegen die Meinung empörte, als ob nun die Münchener Kunst mit Cornelius Weggang ihren Höhenpunkt überschritten hätte. Fünfundvierzig Jahre steigender Blüte und Lebenskraft haben diese Ansicht hinlänglich widerlegt. Der romantische Klassizismus hatte mit Cornelius seinen Höhenpunkt erreicht, aber sicherlich nicht die Münchener Kunst, die sich im Gegenteil von da an erst anschickte, nach langer und mühevoller Arbeit eine wahrhaft nationale und lebendige zu werden, was sie ja noch gar nicht war, sondern nur ein hinter seinen Vorbildern weit zurückbleibendes Epigonentum.

Einstweilen übernahmen nunmehr die Cornelianischen Schüler noch eine Zeitlang die führende Rolle. Unter ihnen hatte Kaulbach immer entschiedener die erste Stelle eingenommen und mit vollem Recht, da er unzweifelhaft auch Heß und Schnorr an Talent wie Können weit überlegen war und sich, damals beim König in voller Ungnade, ja wegen mißliebiger Journalartikel, die er veranlaßt haben sollte, mit Ausweisung bedroht, dennoch ohne alle Förderung desselben bereits einen Weltruf errungen hatte. Das aber war gerade jetzt das Notwendigste, daß sich die Kunst endlich einen sicheren Boden in der Nation eroberte, um von den Launen einzelner Protektoren unabhängig, sich von innen heraus entwickeln und endlich ihren wahren Beruf erfüllen zu können, der höchste Ausdruck des gesamten nationalen Lebens zu sein.

Dazu hat aber kaum irgend ein anderer Künstler mehr beigetragen als Kaulbach, was man auch sonst gegen ihn einzuwenden haben mag. Denn er stand aller modernen Bildung nicht feindlich gegenüber wie Cornelius, sondern war getränkt von ihr, ja sogar ganz erfüllt von dem revolutionären Geiste, der nun bald zu der Erschütterung von 1848 führen sollte. So hatte er sich alsbald, nachdem er der herrschenden Gesellschaft in seinem Narrenhaus jene Kriegserklärung entgegengeschleudert, der Illustration zugewandt. Also jener volkstümlichsten Form der Kunst, die in unserem Klima die monumentale Malerei ersetzen muß und die denn auch, dank dem durch die Cornelianische Schule ausgebildeten Stilgefühl, in Deutschland eine Bedeutung und einen Kunstwert erlangt hat, wie bei keinem anderen Volke der Welt. Sie stellte die bis dahin der Schule ganz fehlende Verbindung mit der Nation erst her, und verschaffte ihr dadurch eine Volkstümlichkeit, die sie bei der



Das Narrenhaus. Von Wilhelm von Kaulbach

Unvollkommenheit ihrer malerischen Technik sonst nie erlangt hätte. Wir haben Neureuthers schon gedacht, der nachdem Cornelius den Weg längst verlassen hatte, den er in Faust und Nibelungen gezeigt, mit seinen Illustrationen zu Goethe und den „Schnaderhüpfeln" wieder auf ihn zurücklenkte. Statt seiner Harmlosigkeit entwickelte Kaulbach jetzt, erst in den Zeichnungen zum „Verbrecher aus verlorener Ehre", dann aber noch viel wirksamer in dem weltberühmten „Reinecke Fuchs", wo er seiner satirischen Laune vollends die Zügel schießen ließ, eine Fülle von echtem Talent, von wahrhaft unsterblichen komischen Einfällen, welche die im Gedicht herrschende heiter pessimistische Weltanschauung noch gar sehr vertiefen.

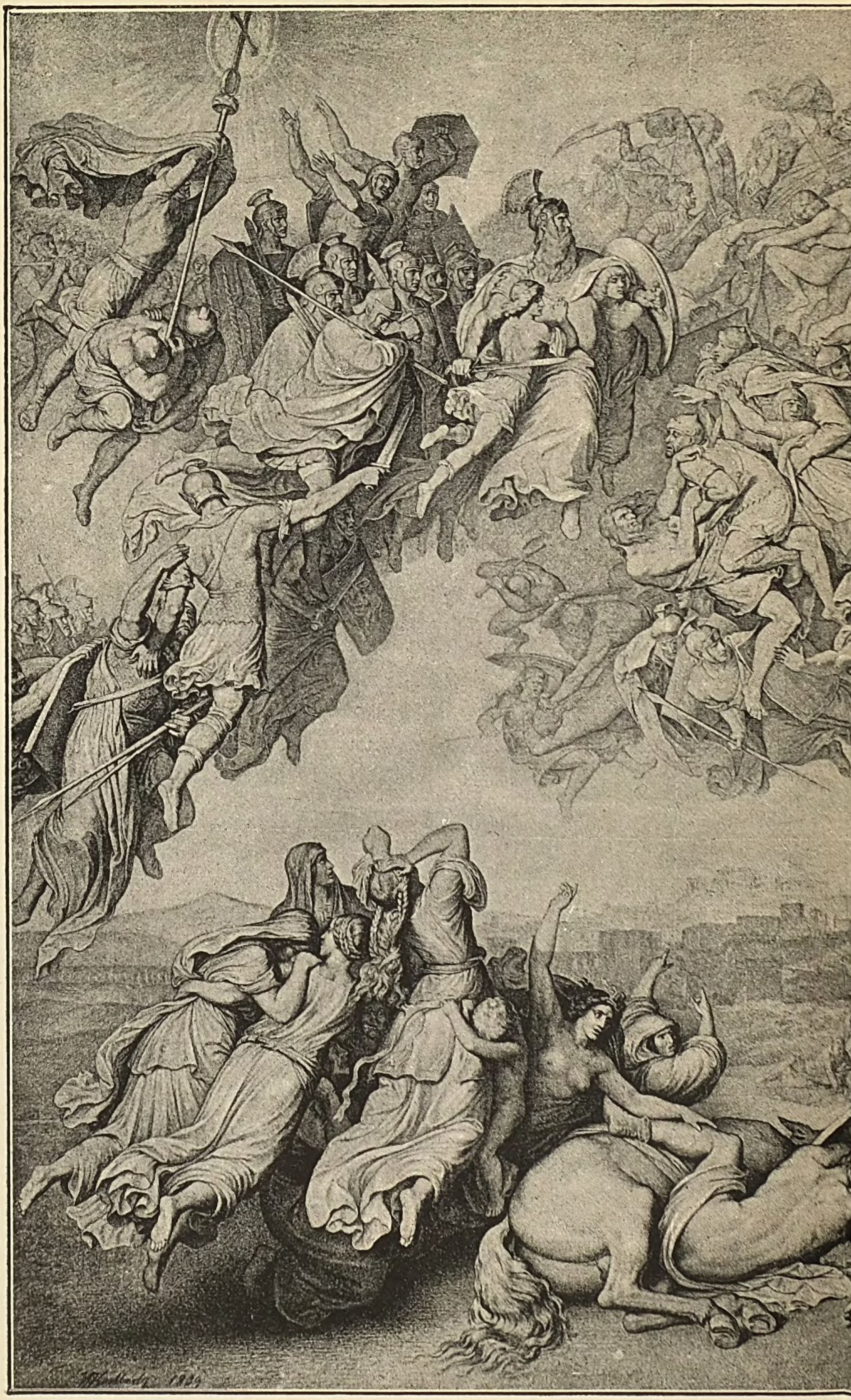
Um die Entstehung dieses Werkes gerade in München zu begreifen, muß man in Betracht ziehen, daß Heine selber da eben ein Jahr in beständigem Umgange mit den Künstlern verbracht hatte, lange bevor seine Werke einen so kolossalen Einfluß auf die ganze Generation ausüben sollten. König Ludwig aber hatte ja Görres und Schelling, Döllinger und Lasaulx, Schubert und Bader, durch die Verlegung der Universität von Landshut nach München erst herberufen, Thiersch und Ringseis waren schon da, Saphir und Klemens Brentano führten bereits die keckste Sprache, kurz es war bald nach des Königs Regierungsantritt eine geistige Bewegung und Gährung in der bisher so friedlichen Isarstadt entstanden, die auf so empfängliche Gemüter, wie das Kaulbachs, höchst befruchtend wirken mußte. Um so mehr als er statt in der Kneipe ausschließlich mit den Genossen zu verkehren wie die anderen, beständig mit diesen Männern umging, ja bald sein Haus zu ihrem Sammelplatz machte. Sein Reineke ward darum ein Denkmal der damaligen Zeit wie kaum ein anderes und von nicht weniger zersetzender Schärfe als Heines Gedichte. — Die ungeheure geistige Überlegenheit, den Welthumor, den Kaulbach besitzt, sieht man erst recht, wenn man seine Behandlung der Tierfabel mit der des längst vergessenen Franzosen Grandville vergleicht, dessen Werke ihm damals die erste Veranlassung zum seinigen gaben. Während jener über die Tagesfragen nie hinauskömmt, hält sich Kaulbach durchaus an das bleibende in der Natur des Menschen und seiner sozialen Einrichtungen, übergießt beide mit einer Flut von köstlichem Humor, der um so drastischer wirkt, als das einzelne sowohl der Natur der Tiere angepaßt ist als sie mit den entsprechenden Zügen der menschlichen aufs köstlichste verquickt. Mit der beißenden Charakteristik, die er da besonders von den Herrschenden, ebenso von der Klerisei gab, nicht minder aber auch von dem die Zeche zahlenden und zum gefressenwerden bestimmten Volk, erzielte er denn auch eine geradezu kolossale Wirkung, nicht nur in Deutschland.

Gleichzeitig komponierte er auch die Hunnenschlacht, die bei ihrer ersten Ausstellung im Frühjahr 1834 einen nicht weniger großen Erfolg, wenigstens in München hatte. Das den Fragmenten des Damascius entnommene Motiv ist mit außerordentlichem Geschick zu einer wahrhaft ergreifenden Szene verwertet, da es den in der Luft durch die Geister der Erschlagenen neu aufgenommenen Kampf des Attila mit seinen Hunnen gegen die christlichen Römer schildert. War es doch im Grunde eine Art revolutionären Kampfes des Volkes gegen die Autorität und das Christentum, welche da nicht am wenigsten so anzog, weil sie der Stimmung der Zeit entsprach. Es ist die originellste Schöpfung des Künstlers nach dieser mystisch-romantischen Seite hin geblieben und reichte vollständig aus, ihn sofort an die Spitze der bereits gegen Cornelius frondierenden Jugend zu stellen. Vom Grafen

Raczynski für seine Galerie bestellt, sicherte das Bild zunächst die bedrohte Existenz des Künstlers und verbreitete seinen Ruf in der ganzen Welt. Ja, es versöhnte ihm sogar den König Ludwig wieder, wie es ihm, als es erst in lebensgroßen Figuren braun getuscht nach Berlin kam, das Herz des Königs von Preußen eroberte, zu dessen Geistesrichtung seine phantastische Romantik vortrefflich paßte. Bald ließ er ihm die „Zerstörung Jerusalems" folgen, die einen ebenso großen Erfolg hatte, obwohl sie außer seinem Phantasiereichtum in der Erfindung von Episoden fast nur die schlechten Seiten seines Talents zeigt, das Bewußte, Absichtliche, Theatralische, die widerwärtige Häufung von einander widersprechenden Motiven, die Unfähigkeit wahrhaft edle, reine Gestalten zu erfinden und die Magerkeit der Form. Ja, als er die Komposition gar nach einjährigem, übrigens völlig einflußlosem Aufenthalt in Rom, 1839, wie ein Feuerwerk zu malen anfing, war des Entzückens kein Ende und der König Ludwig kaufte das Bild, der König von Preußen aber bestellte ihm die Verzierung des Treppenhauses seines neugebauten Museums mit sechs solcher die Hauptepochen der Weltgeschichte darstellenden Gemälde.

Der Ersatz für Cornelius war also längst da, als man ihn ziehen ließ und niemand war denn auch so geeignet als Kaulbach, um wenigstens die Brücke vom Klassizismus zum modernen Realismus zu schlagen. — Denn seiner Weltanschauung nach gehörte er ganz zu den Realisten, verstand es überdies unendlich besser als Cornelius, seine materiellen Interessen zu handhaben, alle Hilfsmittel der Reklame zu benützen, den Gewaltigen zu schmeicheln und sie doch zu verhöhnen, kurz Reineke zu seinem Ideal, nicht nur zu seinem Haupthelden zu machen. Dennoch muß man sagen, daß Kaulbach immer auf der Seite der Freiheit und des Fortschrittes, wie der nationalen Größe gestanden, ja einer der eifrigsten und kühnsten wie erfolgreichsten Kämpfer für dieselben geblieben ist bis zu seinem letzten Atemzug. — Hat er in seiner ganzen, die Romantik liebenden und sie doch verspottenden, jedem Märtyrertum klug aus dem Wege gehenden und doch keine Überzeugung verläugnenden Art sehr viel Ähnlichkeit mit Heine und Voltaire, so ist es klar, daß dieser geistvoll witzige, vollkommen skeptische und ungläubige Charakter dem gläubigen Cornelius ein Greuel sein mußte. Dies verleitete ihn, seinem Nachfolger eine Animosität zu zeigen, die dieser sich gegen ihn nie zu Schulden kommen ließ, wenn er auch gelegentlich behauptete, daß König Priamos in der Glyptothek zu viel Tabak geschnupft habe vor seinem seligen Ende.

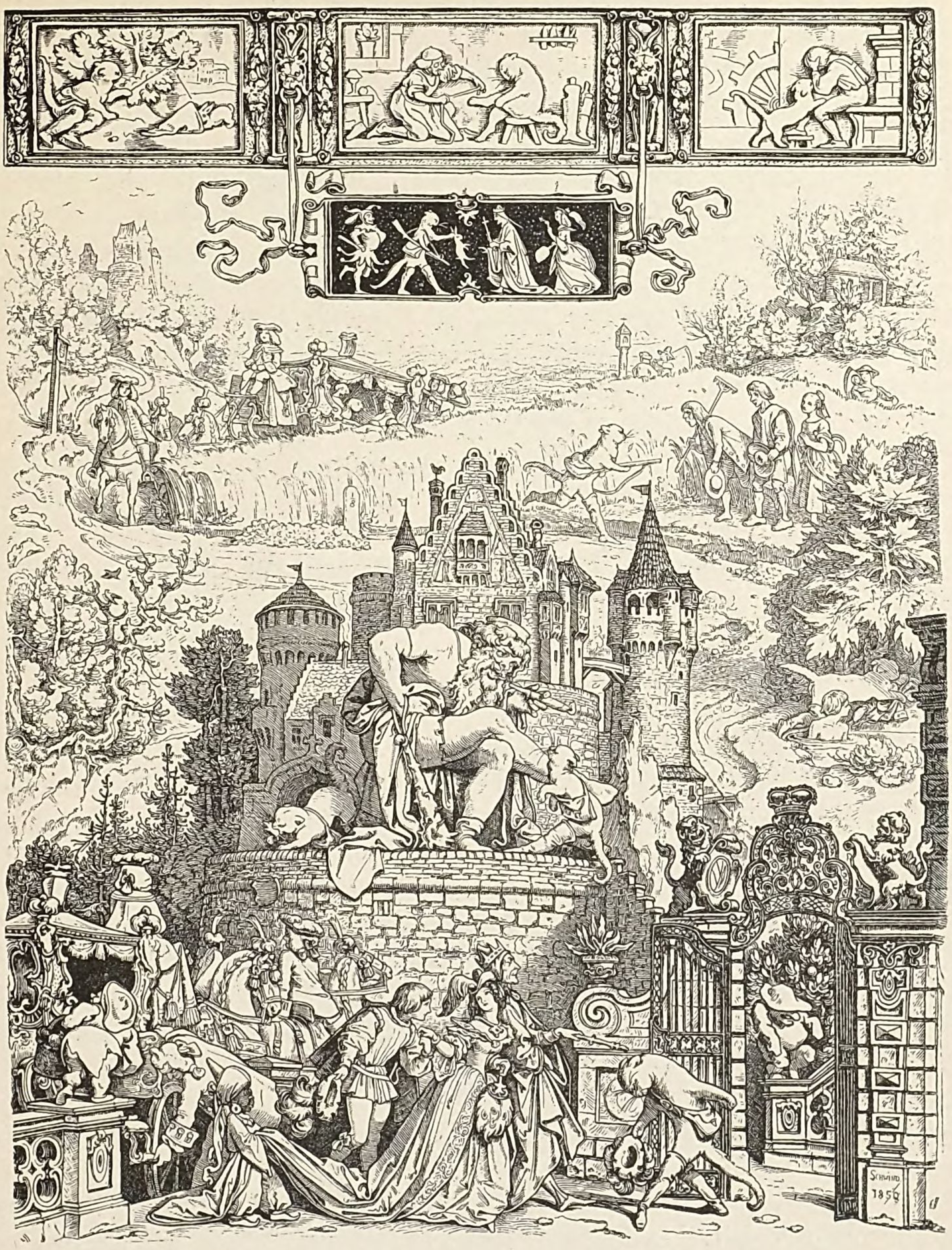
Neben Kaulbach hatte die Schule bereits einen zweiten Meister aufgezogen, der manche Seiten des spezifisch deutschen Wesens noch viel glücklicher zum Ausdruck bringen sollte als Cornelius und Kaulbach, obwohl oder weil er noch mehr Romantiker blieb als beide. Es war dies M o r i t z v o n S c h w i n d, der in Wien als der Sohn eines höheren Beamten 1804 geboren, dort schon früh Freundschaft mit Bauernfeld, Schubert, Lenau, Feuchtersleben, Anast. Grün geschlossen und sich die reichste Bildung angeeignet, sich auch ganz auf das Studium der Altdeutschen geworfen hatte, ehe er 1828 in die Schule des Cornelius eintrat. Allerdings brachte er im Grunde seine eigene Richtung schon ziemlich vollständig ausgebildet mit, wie seinen Stil, der die edle Formenwelt der Antike mit dem Humor und barock-phantastischen Wesen der Altdeutschen besser verband, als es vor und nach ihm irgend jemanden gelungen ist.



Die Hunnenschlacht. Von



von Wilhelm von Kaulbach



Der gestiefelte Kater. Von Moritz von Schwind
Verkleinerung eines Holzschnittes aus den „Münchener Bilderbogen“

So schuf er eine neue Art von nationaler Renaissance, die eine unermeßliche Nachfolge fand. Über die Malerei der Cornelianischen Schule gab er sich indes keiner Täuschung hin, obwohl es ihm ganz ebensowenig gelang, sich des Kolorits jemals zu bemächtigen. Seine ganze Art, wie außerordentlich heiter, liebenswürdig und graziös auch immer, ist doch mehr eine verzierende und die Verbindung des Hellenismus in seinen Arbeiten mit der altdeutschen Auffassung und Stilbehandlung ist nie eine ganz organische geworden, ja sie gibt denselben

8*

gerade bei seinen berühmten Frauen regelmäßig etwas almanachartiges, wie er im barocken Humor zur Karrikatur neigt, da er die Natur ebenfalls nur beobachtend, aber fast nie unmittelbar nachbildend studierte. Bei diesem ersten Münchener Aufenthalt verkehrte der Meister denn auch mehr mit Musikern und Schriftstellern, wie Lachner, Duller, Bechstein, Spindler, Waagen, Chezy als mit Malern, lebte auch fast ausschließlich der Illustration ihrer Werke. In diesen, speziell auf Cornelius' Betrieb ganz in der Dürerschen einfachen Art für den Holzschnitt gezeichneten Illustrationen liegt denn auch Schwinds Stärke, hier ist er geradezu einzig, ja ganz klassisch in seiner Art. Seine Arbeiten dieser Gattung sind ein Schatz deutscher Kunst, so besonders die später bei Braun und Schneider erschienenen „Bilderbogen", Erzählungen deutscher Volksmärchen, wie sie in männlich strenger und knapper Form anmutiger und drolliger scherzend nicht gedacht werden können. Diese Heiterkeit des Geistes ist durchaus charakteristisch für Schwind, er will nie erschüttern, aufregen, ergreifen, sondern nur erfreuen und unterhalten. Weil seine ganze Art eine durchaus auf der Oberfläche der Dinge bleibende, mehr anregende als befriedigende ist, so hat er es auch in seiner Malerei nie weit über das leicht kolorierte Aquarell hinausgebracht oder über das Fresko, das er höchst geistreich ebenfalls aquarellartig behandelte; will er mehr, so wird er, wie regelmäßig bei seinen Ölbildern, leer, bunt und kalt, ja manieriert.

Jetzt verdiente er sich die Sporen zunächst im Königsbau beim Bibliothekzimmer der Königin mit Bildern zu dem Tieckschen Phantasus, dann aber von 1834 an mit einer Reihe köstlicher Kompositionen zu der altdeutschen Heldensage, so zu der Geschichte der mythischen Erziehung Karls des Großen, zu den Abenteuern Dietrichs von Bern nach der Wilkinasage, zu Torquato Tassos befreitem Jerusalem, endlich mit Schilderungen des Ritterlebens überhaupt. Sie alle wurden nach seinen herrlich erfundenen Aquarellen ausgeführt in dem vom Kronprinzen Max nach Plänen von Dominik Quaglio während der dreißiger Jahre im gotischen Stile neuerbauten Schlosse von Hohenschwangau. Von Hansonn u. a. in Fresko gemalt, sind diese Bilder Perlen romantischer Kunst geworden, obwohl die Ausführung durch andere selbstverständlich nicht entfernt alles hält, was die Komposition verspricht. — Weit eher thut sie das in dem köstlichen Kinderfries, mit dem er selber den Habsburgersaal in dem Festsaalgebäude der neuen Residenz schmückte, der als ein Juwel von heiterem Humor und reizender Erfindung, wohl das in seiner Art vollendetste Kunstwerk des ganzen Neubaues ist.

Dieser Festsaalbau war von Klenze im römischen Palaststil 1832 angefangen und trotz seiner kolossalen Dimensionen in vier Jahren vollendet worden. Daß da bei den vorhandenen ungeschulten Kräften von einer feinen Durchbildung des Einzelnen nicht die Rede sein konnte ist umsomehr selbstverständlich, als der Materialbau an der Stirnseite auch noch dem billigeren Verputz zu weichen hatte. Das Gebäude muß für die Roheit des Details durch seine guten Verhältnisse und eine auf Pfeilern ruhende und dem Mittelgebäude zur Verstärkung der Wirkung vorgelegte Loggia von glücklicher Erfindung entschädigen. Die den meisten Gebäuden Klenzes anhaftende, mit dem Mangel an plastischer Verzierung und der Roheit der Ausführung genau zusammenhängende Kälte hat nun freilich dieser Bau mehr als alle anderen trotz seiner imponierenden Totalwirkung. — Das Innere enthält eine Reihe Säle für Feste, die in dem großartigen Thronsaal ihren immerhin majestätischen



Das Speerwerfen. Von Moritz von Schwind

(Verkleinerung des Stiches aus dem Werke „Wandgemälde im Schloß Hohenschwangau von Moritz von Schwind". 46 Kompositionen nach Aquarell-Entwürfen, in Kupfer gestochen von J. Naue und H. Walde. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

Abschluß finden. Drei der übrigen sollte nun Schnorr mit riesigen, der Geschichte Karls des Großen, Barbarossas und Rudolfs von Habsburg entnommenen Bildern verzieren. Des ewig drängenden Königs halber übereilt komponiert und größtenteils von den Schülern in der widerwärtigen Technik der Wachsmalerei ausgeführt, entbehren sie, vergilbt und nachgedunkelt, wie sie es sind, fast jedes anderen Reizes außer einem gewissen, mit sehr vielen Reminiszenzen an Raffaels Burgbrand und Messe von Bolsena aufgeputzten großartigen Stilgefühl. Das Fest in Mainz mit dem Sänger der Nibelungen vor Barbarossa auf dem Thron und der Einzug des letzteren in das niedergeworfene Mailand, werden ungefähr die besten unter den Hauptbildern sein, die einem samt und sonders einen viel zu theatralischen und absichtlichen Eindruck machen, als daß man jemals sich für diese von aller Natur kaum viel weniger als der Zopf abgeirrte Kunst erwärmen könnte. Selbst wenn sie auch der für königliche Festsäle erforderlichen Feierlichkeit, des pompösen Eindrucks so wenig entbehrt, als eines gewissen romantisch-pathetischen Schwungs, dem aber freilich jene wahr und individuell empfundenen Figuren als Unterlage gänzlich fehlen, wie sie uns bei Schnorrs Vorbildern in den Stanzen des Vatikans so oft entzücken. — Mit diesen Sälen war denn auch Schnorrs Rolle ausgespielt in München, wo er gedrängt zu Aufgaben, denen er nicht gewachsen, trotz seiner persönlichen Liebenswürdigkeit und Biederkeit einen höchst unheilvollen Einfluß ausgeübt hat, da die Schule den Fluch des theatralischen Wesens, das er vor allen anderen in sie eingeführt noch ein volles Menschenalter hindurch nicht los werden konnte. — Wenn man daneben sein bestes Werk, die illustrierte Bibel sieht und wie anmutig er sich da besonders in idyllischen Stoffen bewegt, so kann man es nur bedauern, daß er in diese Aufgaben sich hineinhetzen ließ, wo er die angeborene Größe des Cornelius überall durch Gespreiztheit zu ersetzen gezwungen war.

Während er sich nun bei diesen Arbeiten abquälte, stieg auch die Basilika des heiligen Bonifazius empor, die der König dem Architekten Ziebland zur Ausführung übertragen hatte, samt einem Benediktiner-Kloster dahinter, das mit einem der Glyptothek gegenüberstehenden Ausstellungsgebäude verbunden ward. Letzteres, wenn auch nichts weniger als zweckmäßig in seinem Inneren geraten, gab doch mit seinem von korinthischen Säulen getragenen Portikus ein sehr imponierendes Gegenüber zur Glyptothek. Sie überall zu übertrumpfen suchend und alle ihre Fehler vermeidend, gelingt es ihm freilich viel weniger, ihre Vorzüge zu erreichen. Ziebland (geb. 1800 in Regensburg, † 1873 in München) war zuerst Schüler von Fischer und Gärtner gewesen, dann vom König 1827 nach Italien zu seiner Ausbildung gesandt worden, speziell um in Ravenna und anderwärts Studien für die längst geplante Basilika in altchristlichem Stil zu machen, die ursprünglich der Glyptothek gegenüber gedacht und Klenze übertragen war, dessen Pläne dem König aber nie recht gefielen. Unstreitig hat Ziebland seine Aufgabe wenigstens im Innern befriedigend gelöst. Die 1835 begonnene fünfschiffige Kirche mit halbrunder Apsis und offenem Dachstuhl macht trotz einer gewissen Unruhe der zu reichlich verschwendeten Ornamentation mit ihren vier Reihen Marmorsäulen und dem reichen Freskenschmuck an den Wänden einen feierlichen und wohlthuend imponierenden Eindruck. Selbst wenn man sich nicht verhehlen kann, daß Heinrich Heß, dem diese Bilder abermals übertragen wurden, hier in den das Leben des Heiligen schildernden figurenreichen Kompositionen den Ernst und die Würde der Arbeiten in der Allerheiligenkapelle



Friedrich Barbarossa's Einzug in Mailand, 1162. Von Jul. Schnorr von Carolsfeld

Nach einem Stich von J. Thaeter aus dem Verlage von Fr. Gypen in München



Bonifazius fällt die geheiligte Eiche des Thor im Thüringer Wald. Von Johann von Schrandolph

Verkleinerte autotypische Wiedergabe des Stiches aus dem Werke „Die Freskogemälde in der Basilika zu München". Zwölf Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bonifazius. Nach den Originalkartons unter Leitung des Prof. Thaeter gestochen von Burger, Barfuß, Walde und Zimmermann. Verlag von Fr. Gypen in München)

nicht vollständig mehr erreicht hat. Dagegen zeigen dieselben bereits eine so sichere Technik, daß es manchmal in Erstaunen setzt. So treten hier endlich zum erstenmal jene grauen Töne auf, die man in der Malerei der Schule bisher so auffallend vermißt hatte und deren totaler Mangel ihrem Kolorit etwas so Rohes gab.

Die Gewöhnlichkeit der meisten Erfindungen, ihre auffallende Armut an wahrhaft empfundenen Figuren, wo salbungsvolles Gebahren beständig die mangelnde Charakteristik und Individualisierung ersetzen muß, sie kann freilich durch die bessere, aber auch süßere und der Kühnheit wie Originalität gleich sehr entbehrende Ausführung nicht ersetzt werden. Es sind immerhin sehr achtbare Schularbeiten, wo der Stil und das bürgerlich Anständige die Weihe und Eigentümlichkeit vertreten müssen, wie sie denn auch fast durchweg von der großen Schule, die sich um den Meister allmählich gebildet, herrühren. Seine eigenen Bilder, wie der die Apsis ausfüllende Christus in der Mandorla mit der Madonna und dem Täufer zur Seite und Heiligen unten, ebenso eine Madonna in Trono mit Heiligen auf dem linken Seitenaltar, bleiben doch das weitaus Beste.

Unter den Schülern der wenn nicht begabteste, doch technisch gewandteste war Joh. Schraudolph (geb. 1808 zu Oberstorf im Algäu, † 1879 in München) der denn auch eine ganze Anzahl dieser Bilder selbständig komponierte und ausführte und dabei bereits eine hier sehr bedenkliche, aber mit Jubel begrüßte Hinneigung zum Realismus und einer bunteren und rosigeren Färbung zeigte. Neben ihm wäre Johann Caspar aus Obergünzburg im malerreichen Algäu zunächst zu nennen, dem der Tod des heiligen Stephanus im rechten Seitenschiff gehört. Anderes ist von Koch aus Hamburg, Binder aus Wien, Müller aus Geratsried u. a. m.

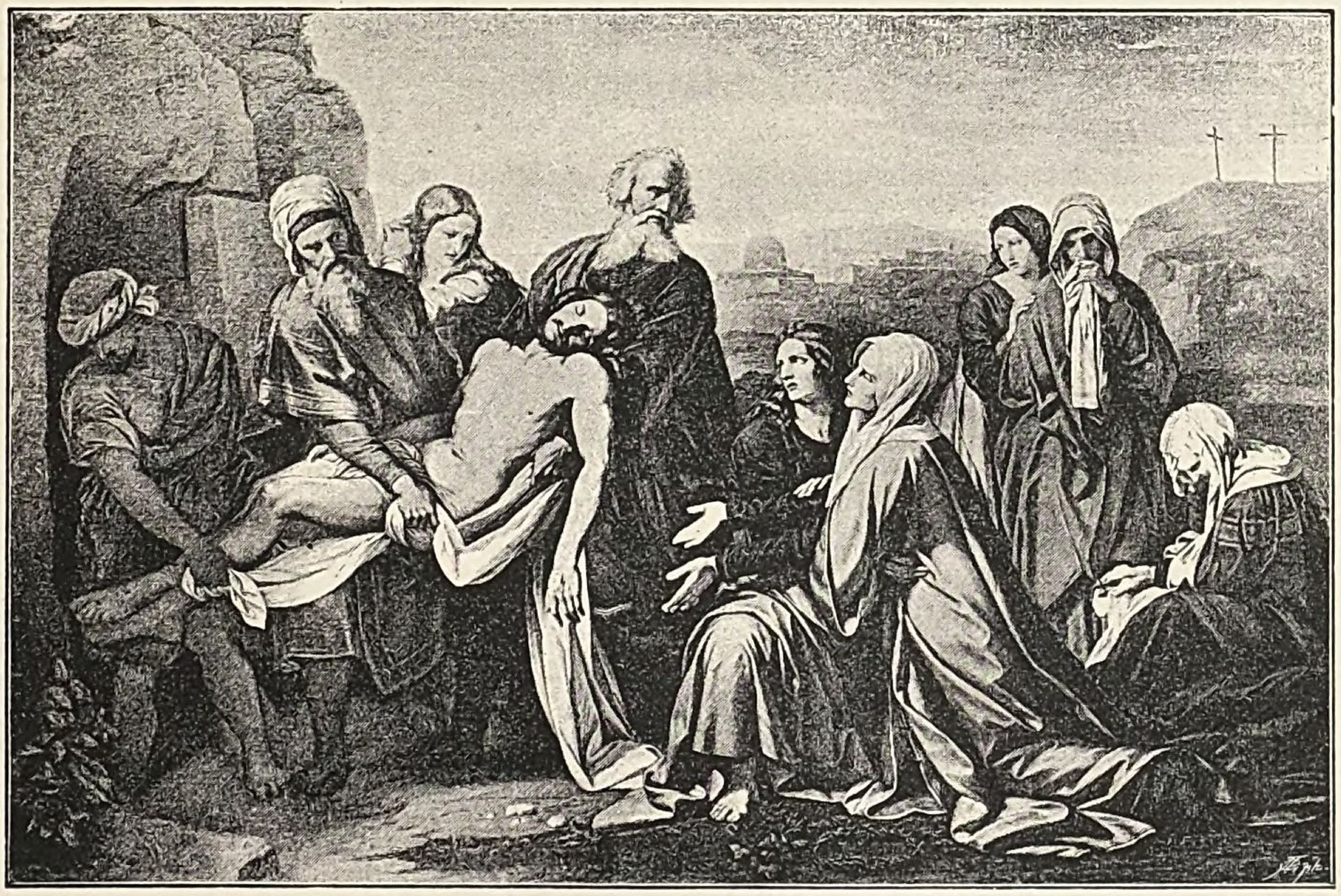
Niemand kann verkennen, wie diese unleugbar doch zu den bedeutendsten Resultaten gekommene religiöse Malerei mächtig dadurch unterstützt ward, daß sie vorläufig ganz allein im bayerischen Volke einen gesunden Boden besaß, der den Trojanischen Helden und Nibelungen gleich sehr fehlte, während ihr Aufgaben die Fülle zuwuchsen und der Anteil der Massen sicher war. Man kann darum nur bedauern, daß sie sich nach so vielen hochachtbaren Arbeiten, wie sie Cornelius und Heß samt ihren Schulen geliefert, zuletzt so traurig im Sande der banalsten frommen Phrasenhaftigkeit verlief, wie sie in dem von Schraudolph mit zahlreichen Fresken geschmückten Speyerer Dom zutage tritt. Obwohl gerade diese letzteren dem neu aufgewärmten Katholizismus, der sich vor allem auf das Landvolk stützte, mit ihrer, dem bürgerlich nüchternen Charakter des Heß die bäuerische Anschauung unterlegende Art im Grunde vollkommen entsprechen. Irgend eine tiefe Überzeugung wie bei Cornelius oder schwärmerische Glut wie bei Overbeck war da ja nirgends vorhanden, und so konnte sie sich auch in der Kunst nicht aussprechen. Wenn König Ludwig aus romantischer Liebhaberei für die Kutten, Klöster in Fülle entstehen ließ, so füllten sie sich ganz gewiß nicht aus Schwärmerei für den heiligen Franziskus oder Benedikt, sondern weil es nie an Leuten mangelt, die ruhiges Leben, gut Essen und viel Trinken bequemer finden als Arbeiten. Fünfzig Jahre beständiger Hetzerei haben denn auch das bayerische Volk doch nicht unduldsam machen können.

Eine schöne Nachblüte hatte diese religiöse Malerei aber doch, als die vom König dem talentvollen Ohlmüller übertragene gotische Mariahilfkirche in der Vorstadt Au mit Glasgemälden geschmückt ward, welche das Leben der Maria darstellten. Zwei Corneliusschüler, Christian Ruben (geb. zu Trier 1805, † 1875



Die Himmelfahrt Christi. Von Johann von Schraudolph

in Wien) der sich nachher durch glücklich erfundene, aber sehr langweilig ausgeführte Sittenbilder bekannt gemacht, und Wilh. Röckel (geb. 1804 zu Schleißheim † 1843 zu München) hatten die Kartons für die Chorfenster gezeichnet, ohne dabei irgend besondere Fähigkeiten zu entwickeln. Ihnen folgte aber J. A. Fischer (geb. 1811 in Oberstorf im Allgäu † 1859) ein hervorragendes Talent, das unter Heß geschult, sich von 1832 an in Italien ganz selbständig weiter entwickelte. Mehr zeichnerisch als koloristisch begabt, wurden ihm die Kartons zu den Fenstern des Schiffes der Kirche übertragen, wo er dann eine Reihe von Szenen aus dem Leben der Maria mit überraschend reiner und gesunder Empfindung und edlem



Die Grablegung Christi. Von Joseph Anton Fischer

Mit Genehmigung der Kgl. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

Stilgefühl komponierte. Man atmet förmlich auf, wenn man nach so vieler gesalbter Frömmigkeit, einmal auf so echt deutsch erquickliche, naive Reinheit und Innigkeit des Gefühls bei größtem Formenadel stößt. Sie machen seine Bilder jedenfalls mit zum ansprechendsten, was diese Kunstrichtung damals hervorgebracht. Auch in seinen Kartons für die von König Ludwig gestifteten Fenster im Kölner Dom mit einer Kreuzabnahme, Anbetung der heiligen drei Könige und Ausgießung des heiligen Geistes, erfreut er durch dieses ganz eigentümlich edle und großartige Stilgefühl bei gesunder und wahrer Empfindung. Weniger glücklich war er in der Malerei, wie seine Grablegung in der neuen Pinakothek zeigt, die schön gedacht und innig ausgeführt, es doch zu keinerlei harmonischer Stimmung bringt.

Unstreitig hat sich H. Heß auch um die Ausbildung einer gesunden Technik in der Ölmalerei unbestreitbares Verdienst erworben, wie denn auch seine Santa Conversazione in der neuen Pinakothek, wenn auch von Süßigkeit nicht frei, doch jedenfalls das koloristisch weitaus befriedigendste ist, was die damalige Münchener Schule in dieser Technik hervorgebracht, eine hochachtbare Leistung, in der er die

Summe seines mehr lyrischen als dramatischen Talentes zog. Dabei kam ihm nun ganz außerordentlich zu statten, daß er der erste Münchener war, der in der Schule bedeutendes leistete, wenn er auch an Ursprünglichkeit des Talentes seinen Bruder Peter lange nicht erreichte. Aber er empfand doch wie seine Stammesgenossen, hatte ihre nüchterne und schwunglose, aber durchaus bürgerlich tüchtige, aller Romantik innerlich abgeneigte Art. Damit hatte er aber festen volkstümlichen Boden unter den Füßen, der Cornelius wie Schnorr gleich sehr fehlte, den auch Kaulbach nie gewann und nur der stammesverwandte Schwind eroberte.

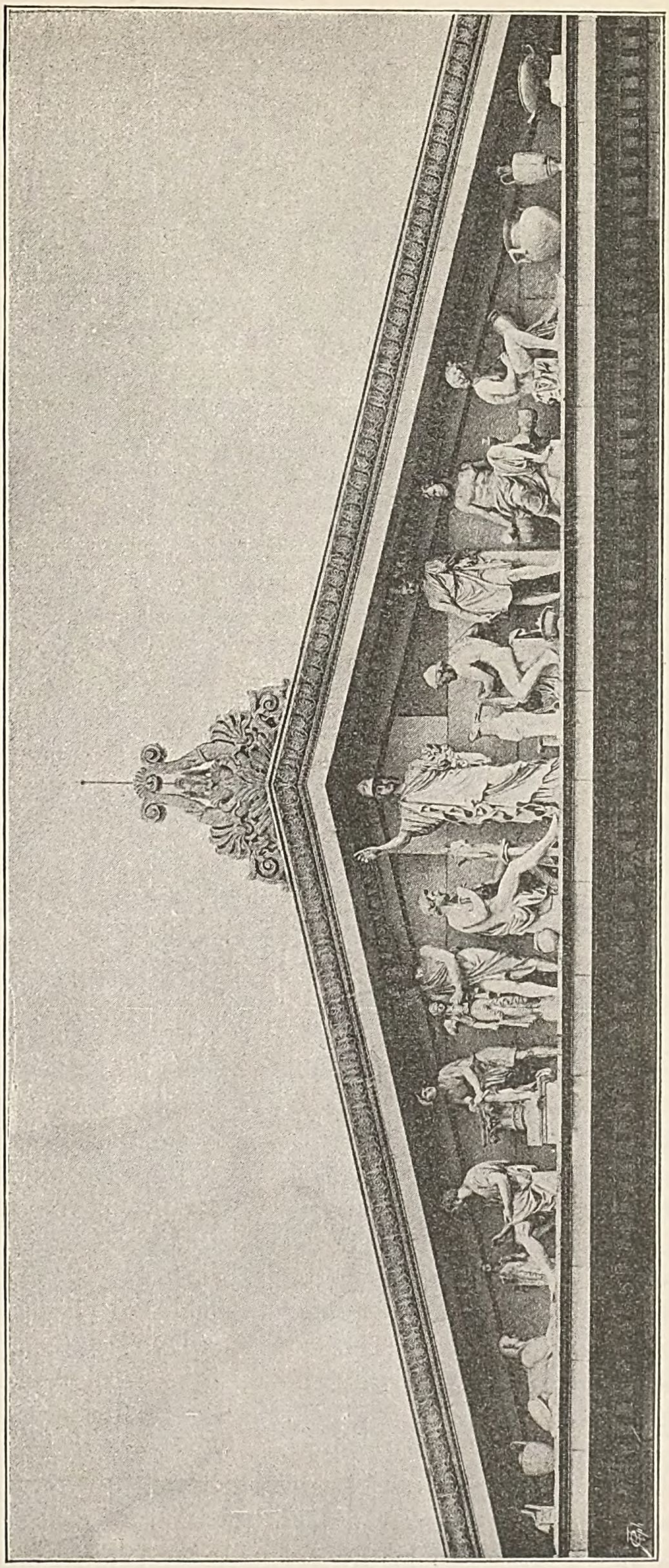
Auch um die Ausbildung der Glasmalerei hat Heß sich große Verdienste erworben, so daß diese vorzugsweise von dem Architekturmaler Max Ainmüller (geb. in München 1807, † 1870 ebenda) nach dem Vorgange von Sig. Frank vervollkommnete Technik, sich bald zu Leistungen erhob, die in moderner Zeit nirgends überboten oder auch nur erreicht worden sind. Denn hier, wo die Technik jede unmittelbare Naturnachahmung absolut ausschließt, kam der Schule das strenge Stilgefühl, das Cornelius zuerst in sie hineingebracht, gar sehr zu gute, da Heß zu demselben bald eine immerhin sehr viel bessere Anordnung der Farbenmassen und Lokaltöne gesellte, als sie in Cornelius Vermögen lag. So führte Ainmüller unter seiner Leitung und zum Teil auch nach seinen Kompositionen erst die Fenster des von König Ludwig neurestaurierten Regensburger Domes aus und ging dann zu denen der Auer Kirche und des Kölner Domes über, denen in der bald von ihm geleiteten und zur Staatsanstalt erhobenen Werkstätte eine Unzahl anderer aus allen Enden der Welt folgten, so daß diese Technik ein sehr bedeutender Kunstindustriezweig in München geworden ist, der in Speier, Cambridge, der Londoner Paulskirche, Glasgow, Stuttgart 2c. 2c. glänzende Proben seiner Leistungsfähigkeit abgelegt hat, wenn er auch später seine koloristischen Leistungen noch sehr verändern und verbessern mußte.

Wir haben, indem wir die Cornelianische romantisch-klassizistische Schule als Ganzes abzumachen suchten, die ihr entsprechende Skulptur fast länger als billig unberücksichtigt lassen müssen. Sie ward in dieser Periode fast ausschließlich durch einen Künstler vertreten, der ihr in München wahrhaft verhängnisvoll geworden ist: Ludwig Schwanthaler, geb. 1802 † 1848 in München, Sohn des schon erwähnten Franz Schwanthaler. Erst das Gymnasium besuchend, dann sich zur Schlachtenmalerei bestimmend, ging er endlich zur Kunst seines Vaters über und besuchte die Akademie unter Langer, der ihm aber bald, wie vorher dem Cornelius und Heinrich Heß das Talent absprach. — Das war nun freilich eine fast ebenso große Ungerechtigkeit als bei jenen, da Schwanthaler jedenfalls eine überaus leichte und glückliche, wenn auch selten überraschende Erfindung, überdies Gestaltungskraft genug besaß, die sich freilich weit mehr durch Gewandtheit als durch Originalität auszeichnete. Denn diese erringt man nur durch unaufhörliches Naturstudium. Höchst wahrscheinlich war Langers herbes Urteil wie bei Cornelius mehr dadurch veranlaßt, daß Schwanthaler sich ebenfalls nicht zu jenen sehr ernsthaften Studien nach der Antike und der Natur bequemen mochte, wie sie ein wenig pedantisch, aber doch sehr nützlich und sachgemäß an der Akademie betrieben wurden, indes offenbar dem leichtblütigen und



Ein Altargemälde. Von Heinrich von Heß

der Romantik leidenschaftlich zugewandten Naturell des Schülers nicht behagten. Er arbeitete also nur für sich. Mit einer so überaus einnehmenden Persönlichkeit von der Natur ausgestattet, daß sich ihrem Zauber selten jemand entzog, gelang es ihm indes doch bald Aufträge zu bekommen, ja einen großen Tafelaufsatz für den König Max bestellt zu erhalten, der 100' lange Reliefs enthalten sollte, aber nie fertig ward, indes doch sein reiches Talent bewies. Nun schickte ihn König Ludwig 1826 nach Italien, wo er diesmal noch nicht lange blieb. Klenze aber und Cornelius übertrugen ihm dann die Dekorationsarbeiten für die Innenräume der Glyptothek und Schwanthaler hat dort den Kampf bei den Schiffen u. a. Reliefs, ebenso Gruppen von Amor und Psyche als Supporten, diese mit unbestreitbarer Grazie und Leichtigkeit gemacht.



Das Giebelfeld der Kgl. Glyptothek zu München. Von Ludwig Schwanthaler

Später ward ihm auch die Ausführung des großen Giebelfeldes für den Portikus nach einem Entwurf Wagners übertragen, wo unterm Schutz der Athene die verschiedenen Arten der antiken Bildhauerei in vortrefflich erfundenen und allerdings meist von anderen, so von Haller, Rietschel, Bandel, seinem Vetter Xaver auch gut ausgeführten Figuren personifiziert sind. — Überall sieht man wie er recht eigentlich für eine lediglich dekorative Kunst geschaffen war, wo man mit rythmischem Sinn, Stilgefühl, gefälliger Erfindung und glücklicher Hervorhebung des Hauptcharakters ausreichte. — Vorher war er 1832 wieder nach Rom gegangen und hatte sich dort unter Thorwaldsen weiter gebildet, sich aber, wie es scheint, auch dort nie zu recht ernsthaften Naturstudien entschließen können, wie wenigstens aus Briefen des Cornelius hervorgeht, der „hofft, ihn von dem leichten dekorativen Wesen loszureißen und zu größerer Strenge und Vertiefung seines Talentes zu bringen, ihm die fabrikartige Routine abzugewöhnen".

Diese Hoffnung war freilich vergeblich. Der Künstler hat es nicht einmal zu einem eigentümlichen Vortrag gebracht, man kennt seine Arbeiten immer nur am völligen Mangel eines persönlichen Stils. — Nicht ohne Schuld des Königs Ludwig, der seinen so rasch arbeitenden Liebling mit Aufträgen überhäufte, ihm schon nach Rom die Bestellung der beiden Giebelfelder der Walhalla mitgegeben hatte. Bei der Rückkehr wurde er dann mit Arbeiten für den Königsbau und die Pinakothek betraut, wo er im ersteren den 140′ langen Fries mit dem Mythus der Aphrodite für den Tanzsaal im Obergeschoß so graziös erfunden als leichtsinnig ausgeführt fertigte, wie eine Menge anderer Arbeiten, die alle seine leichte und angenehme Komposition, aber auch seine ganz unglaubliche Oberflächlichkeit zeigen, die es einem ganz unmöglich macht, sie auch nur jemals länger zu betrachten. Dann verzierte er im Palais des Herzogs Max einen Saal mit einem Bacchusfries, modellierte im Festsaalgebäude den 266′ langen Barbarossafries, jedenfalls seine weitaus beste Arbeit dieser Art, wo er auch am originellsten ist. Es folgten die zwölf Kolossalfiguren bayerischer Fürsten im Thronsaal, welche in Bronze gegossen und vergoldet, zwischen den die Decke tragenden Säulen stehend, einen verblüffenden Eindruck von stolzer Pracht machen, da hier die Figurenreihen der Innsbrucker Hofkirche noch überboten erscheinen. Leider darf man sie nicht näher betrachten, ohne sich über die unglaubliche Roheit der ganz dekorativen Ausführung zu entsetzen, welche den trostlosesten Kontrast zu der meist glücklichen Konzeption bildet, die seinen romantischen Neigungen ebenso entsprach als seiner Fähigkeit, sich diese Männer zu verlebendigen. Da der Künstler auch noch eine ungeheuere Anzahl von oft sehr mittelmäßigen Arbeitern annehmen mußte, um alle diese Aufträge zu bewältigen, mit denen ihn der König förmlich überschüttete und die er nie einem andern gönnen mochte, so ist auch das Machwerk meist salop und liederlich. Von der Romantik hatte er überhaupt blos die Willkür und die Oberflächlichkeit, die es mit nichts ernst nehmen mag, mit allem nur spielen will. Aus dieser widerwärtigen Fabrik gingen dann noch die Statuen der acht Provinzen Bayerns auf der dem Thronsaal vorgelegten Loggia, die achtundzwanzig Standbilder von Künstlern auf der Pinakothek, die Statuen in der Feldherrnhalle, die vier Dichterfiguren vor der Bibliothek u. a. m. hervor, abgesehen von zahllosen Monumenten, mit denen er halb Deutschland verunzierte, um den Selbstkostenpreis, wie er sich gewöhnlich ausdrückte, um nur ja keinen anderen zuzulassen. Diese an den Mindestnehmenden verakkordierten berühmten

Männer sind denn auch darnach, der früh kränkliche Mann gab sich oft nicht einmal die Mühe, sich mit dem Charakter derer bekannt zu machen, die er auf unsere öffentlichen Plätze als bedenkliche Zeugen der künstlerischen Verwilderung der Periode hinstellte. Immerhin war sein Talent stark genug, daß sein Goethe in Frankfurt, Mozart in Salzburg, Jean Paul in Bayreuth, Kreitmayer in München, die Großherzoge von Baden und Hessen, Karl Johann XIV. von Schweden rc. rc., und wie sie alle heißen, gewöhnlich wenigstens beim ersten Blick frappieren, um freilich beim zweiten um so bitterer zu enttäuschen. Noch mehr thun das die vielen idealen Figuren, so auf dem Brunnen der Freyung zu Wien und im Münchener Hofgarten, dann in Wiesbaden, dem Redernschen Palast in Berlin, in Prag, die durch ihre salope Ausführung oft genug entsetzen.

Alle diese Tugenden und Fehler des Künstlers zeigten sich am auffallendsten bei der die Theresienhöhe krönenden, 1848 vollendeten Kolossalfigur der Bavaria, welche ohne Postament 54′ hoch, nach dem Musterbild der Athene des Phidias vor die von Klenze in der Art der Basilika in Pästum im strengsten dorischen Stil erbaute „bayerische Ruhmeshalle" gestellt ward. Mit keiner anderen Wirkung als der, diesen schönen Bau zu erdrücken, der als eine Art Galerie in Hufeisenform errichtet, die Büsten berühmter Bayern in langer Reihe an den Wänden aufgestellt enthält und bereits eine Feinheit der Ausführung zeigt, die uns im Vergleich mit der Glyptothek beweist, wie sehr sich sowohl die Ausbildung des Architekten gesteigert hatte, der inzwischen in Athen ein halbes Jahr zugebracht, als die der ausführenden Kräfte. Umsoweniger kann man freilich diese Feinheit der Bavaria nachrühmen. Obwohl auch hier die Auffassung der mit einem Schaffell bekleideten, einen Löwen zur Seite dastehenden, mit offenbarer Rücksicht auf die am Fuße des Hügels stattfindenden Rennen, einen Lorbeerkranz hoch emporhaltenden Dame, eine nichts weniger als unglückliche genannt werden kann. Speziell der Kopf ist gut erfunden, wenn er gleich, mit sichtlicher Benützung der Juno Ludovisi gemacht, alles eher ausspricht als den Charakter einer so spezifisch deutschen Frau wie die Bavaria. Leider ist die Figur aber so plump geraten, das Detail der Ausführung so roh, daß man auch hier wiederum nur eine sehr gemischte Empfindung haben kann.

Daß solche schablonenhafte Plastik nicht nur das Publikum, sondern auch einen König Ludwig oder Klenze befriedigen, ja entzücken konnte, ist fast unbegreiflich, da sie doch, um von der Antike gar nicht zu sprechen, das in seiner Art vortreffliche und schon 1833 enthüllte Monument des Königs Max Josephs vor Augen hatten, dem Rietschel sogar zu einer wahrlich den wirklichen Charakter und seiner kecken gesunden Frische mit ganz anderem Glück aussprechenden Bavaria verholfen hatte. Aber wie man sich keine größeren Antipoden denken kann, als Rauch und Schwanthaler, so hatte auch schon damals der letztere den Geschmack der Münchener so gründlich verdorben, daß sie für Rauchs geistvolle, aber echt deutsch, etwas peinliche Gewissenhaftigkeit der Durchbildung gar kein Verständnis mehr hatten. Ja, es fiel weder dem König, noch seinem Architekten ein, zu welchen Greueln sie Veranlassung gaben, wenn sie, nicht zufrieden mit der Dutzendware von Skulpturen Schwanthalers, demselben auch noch die Entwürfe zu zahlreichen Bildern, sowohl im Königsbau und Festsaalgebäude, als an der Post und die entsetzlichsten am Giebelfeld des Theaters machen und von anderen noch stümperhafter ausführen ließen, als er sie schon komponiert hatte. Darin leistet speziell die nach seinen Skizzen von Hiltensperger

in den Parterresälen des Festsaalgebäudes ausgeführte Odyssee das Äußerste und zeigt in der widerwärtigsten Weise, wie tief man bei dieser fabrikmäßigen Art von Teilung der Arbeit bald herabkam. — Daß das schon in den dreißiger Jahren möglich ward, kann man immer nur dem zuschreiben, daß es absolut keine Kritik gab, die dergleichen hätte verhindern und die Künstler zur Besinnung bringen können, da der König sie noch viel weniger vertrug, als das Publikum. Man hatte sich schon einmal so in die Selbstvergötterung hineingeredet, daß man eine andere Stimme absolut nicht mehr gelitten hätte, selbst wenn sie dagewesen wäre, was gar nicht der Fall war. Es zeigte sich da einmal wieder recht, daß eine wirklich klassische Kunst ohne ein künstlerisch hochgebildetes Volk absolut unmöglich ist und ohne jene Freiheit des öffentlichen Urteils, wie sie wohl in Athen und Florenz, ja selbst in dem ihnen so vielfach verwandten modernen Paris zu finden war, in München aber selbst heute noch kaum möglich ist.

Selbstverständlich ließ unter diesen Umständen der Liebling aller, der vergötterte Schwanthaler zwar niemanden neben sich aufkommen, bildete dafür aber auch noch eine große Schule, deren Schilderung uns demnächst obliegt. Außer ihm sind nur etwa sein Vetter Xaver, der zwar ganz in seinem Sinne wirkte, aber doch ein guter Techniker war, Ernst Mayr, aus Ludwigsburg (geb. 1796 † 1845) mehr Unternehmer als Künstler, dann Ludwig Schaller (geb. in Wien 1804, † in München 1865) zu nennen. Letzterer, ein Schüler Käsmanns und Neffe des bekannten Johann Schaller kam 1828 mit Schwind, dessen romantische Richtung er teilte, nach München und hat dort eine ganze Anzahl recht achtbarer Arbeiten ausgeführt, so den Prometheus und Phidias an der Glyptothek, einen Fries und mehrere Figuren in der Karlsruher Kunsthalle, während sie sein Freund Schwind mit prächtigen Fresken verzierte, Büsten in der Ruhmeshalle, das Herder-Monument in Weimar, zahlreiche Grabdenkmäler, Dichter-Statuetten u. a. m. Schwanthaler zu verdrängen, reichte freilich weder sein Talent noch seine Gewandtheit aus, so wenig als des durch ihn ganz in den Hintergrund gedrängten Eberhard oder des in Paris ganz antikisierend gebildeten Joh. Leeb aus Memmingen 1790—1863, der von 1817 bis 1820 in Italien reisend auch bei Thorwaldsen arbeitete, 1826 nach München kam, dort aber nur dekorative Arbeiten erhielt, Brunnen u. a machte.

Auch der Romantiker E. v. Bandel (geb. 1800 zu Ansbach, † 1876 bei Donauwörth) vermochte es nicht, Schwanthaler ein Paroli zu biegen, obwohl er an der Münchener Akademie gebildet, zwei der Statuen im Giebelfeld der Glyptothek und eine Anzahl Büsten, so des Königs Max, Peter Heß, Stieler u. a., dann die Monumente Skells und Langers ausführte. Darum ging er 1834 nach Berlin und machte dort die erste Skizze zu dem Hermannsdenkmal im Teutoburgerwald, durch das er nachmals seinen Ruf begründen sollte. Dann ward er bis 1838 im hannoverschen Residenzschloß beschäftigt und brachte hierauf in Detmold den Hermann mit mehr agitatorischem als plastischem Talent bis zum großen Gußmodell. Nun ging er nach Italien, fertigte dort mehrere Figuren und Büsten und kehrte dann wieder nach Detmold zurück, um das Hermannsdenkmal, dank der damaligen romantischen Strömung, allerdings auch mit Aufopferung seines Vermögens zum wirklichen Guß zu bringen. Erst nach 1870 aber gelang es dem greisen Manne, mit Unterstützung des deutschen Reiches die Arbeit seines Lebens zur Vollendung, ja 1875 sogar zur Einweihung durch den Kaiser zu bringen und so den Lohn einer

merkwürdigen Beharrlichkeit zu ernten. Nicht ohne Talent komponiert, teilt freilich die Schwanthaler sehr verwandte Ausführung seines Helden alle dessen romantische Gebrechen.

Weit bedeutender als alle die Genannten wäre freilich Joh. Martin Wagner (geb. in Würzburg 1777, † 1858 in Rom) gewesen, der den ersten Unterricht von seinem Vater, der Hofbildhauer war, erhaltend, dann nach Wien ging, um unter Füger ein durchaus antikisierender Maler zu werden, wozu er aber offenbar nicht viel Befähigung hatte, wie seine sich vor Troja entsetzlich langweilenden griechischen Helden beweisen. (Neue Pinakothek.) Sie waren 1808 in Rom entstanden, wohin er schon 1804 gekommen war. Daß er wie David und Carstens weit mehr zum Bildhauer als Maler berufen sei, sah er jetzt endlich glücklich ein, nachdem er im Auftrag des Kronprinzen Ludwig, der ihn schon bei seinem ersten Besuch in Rom kennen und schätzen gelernt, zwei Reisen nach Griechenland 1812—1814, gemacht hatte, um unter Abenteuern aller Art Kunstwerke für denselben zu erwerben, was ihm denn gemeinsam mit dem Architekten Haller besonders mit den Äginet n glänzend gelang, die er unter großen Gefahren glücklich nach Rom brachte und teils selbst, zum größeren Teil durch Thorwaldsen restaurieren ließ. Ebenso hat er für den Prinzen fast alle anderen Antiken der Glyptothek, in Rom und anderwärts mit großer Geschicklichkeit erworben, so daß man diese herrliche Sammlung wesentlich ihm und seinem feinen Geschmack verdankt, der sich nach und nach zu einem der besten Archäologen ausgebildet hatte. Nun entstanden auch nacheinander mehrere Reliefs, in denen er ebensoviel Eigentümlichkeit als Kenntnis des antiken Lebens entwickelte, dann der Entwurf zum Giebelfeld der Glyptothek, bis er von seinem Protektor mit dem riesigen Fries für das Innere der Walhalla betraut wurde, welcher die Urgeschichte der Deutschen bis zu Karl d. Gr. darstellend, an Lebensgefühl und Originalität die Schwanthalerschen Giebelfelder und an strengem Stilgefühl sogar die Rauchschen Viktorien dort entschieden übertrifft. Er ist die in jedem Sinne hochachtbare Hauptarbeit seines Lebens geworden, die ihn zwölf Jahre lang beschäftigte. Was er zu leisten verstand, hat er dann auch noch bei den trefflichen Viktorien des Siegesthores gezeigt, das Gärtner als ziemlich treue Kopie des Konstantinschen Triumphbogens zum Abschluß der Ludwigsstraße in den vierziger Jahren erbaute. Man kann nur bedauern, daß der König den hochbegabten Meister, der, obwohl reiner Klassizist, über der Nachahmung der Antike doch niemals die Selbständigkeit und Originalität, der durch ihre geistvolle Männlichkeit imponierenden Empfindung einbüßte, nicht statt Schwanthalers nach München gezogen hat, wo er nur lange Jahre als Generalsekretär der Akademie, allerdings in partibus infidelium, funktionierte. Wer den knorrigen Alten mit seinem schlagenden Witz, kerngesunden Menschenverstand und seiner klassischen Grobheit noch in Rom gekannt hat, wird auch wissen, daß niemand von allen dortigen Deutschen so gut nach München gepaßt hätte als gerade er, dessen ganzes urwüchsiges Naturell dafür wie gemacht war. Auch dafür, aller ungesunden Romantik, wie dem schwächlichen Nazarenertum ein Ende mit Schrecken zu bereiten. — Als sich der König endlich viel zu spät darauf besann, war Wagner bereits so eingewöhnt in Rom, genoß so allgemeine Achtung als Repräsentant der deutschen Kunst, daß er sich nicht mehr dazu entschließen konnte, nach Deutschland zurückzukehren. Dafür ist er wenigstens ein echter Bayer zeitlebens geblieben, der sein Vaterland und dessen Sitten nie verläugnete wie so viele andere. —

Eine Spielart der spezifisch deutschen romantischen Schule war dagegen der Architekt und Bildhauer Friedrich Foltz, Bruder des Malers (geb. zu Bingen 1809, † 1867) der erst an der Restauration des Straßburger Münsters unter Arnold beschäftigt, dort ein leidenschaftlicher Gotiker ward. Nach München 1830 gekommen, besuchte er erst die Akademie, arbeitete in Schwanthalers Atelier, restaurierte dann das Armannspergsche Stammschloß Egg mit Glück und ward Lehrer an der Gewerbeschule in Regensburg, wo ihm der Bau der dortigen königlichen Villa in gotischem Stil übertragen und er dann infolgedessen als Professor an die polytechnische Schule in München berufen ward. Nun besuchte er auch Italien und beschäftigte sich dann nicht gerade glücklich mit der Restauration des reizenden Residenz-Theaters in München, erbaute das Schloß des Baron Künsberg, ebenso das Schloß Taxis und das zu Brannenburg. Bedeutender wie als Architekt, wo er über einen geistvollen Dilettantismus nicht recht hinauskam, sind seine zahlreichen Skulpturen in altdeutschem Stil, Apostelfiguren für die Frauenkirche u. a., besonders in Kleinplastik oft voll köstlichen Humors, barocker Erfindung und energischen Stilgefühls, die ihn auch zu zahlreichen Entwürfen und Modellen fürs Kunstgewerbe befähigten.

Ein erster frecher Naturalist, durch die Schleuderei in der Schwanthalerschen Schule noch völlig verdorben, trat in Joh. v. Halbig auf (geb. 1814 zu Donnerstorf, Unterfranken, † 1882). An der Akademie gebildet, machte er sich zuerst durch auffallend ähnliche aber rohe Büsten und durch Tierplastik bemerkbar, was ihm dann von Klenze die Bestellung der beiden Löwen an der Pinakothek, von Gärtner die der vier dem Triumphwagen der Viktoria auf dem Siegesthor vorgespannten eintrug, sowie auch die der beiden den Wittelsbacherpalast und eines den Lindauer Hafen bewachenden Leuen. Noch rascher arbeitend oder vielmehr fabrizierend als Schwanthaler, bekam er durch Klenze auch zwölf Künstlerfiguren für die Eremitage in Petersburg zu machen und eine Menge dekorativer Arbeiten. Von König Ludwig zur Anfertigung unzähliger Künstlerbüsten für die Pinakothek und zu 18 Figuren für die Kelheimer Befreiungshalle verwendet, hat er sich dann noch eine Menge anderer Monumente, so das Platens in Ansbach, des Königs Max in Lindau, des Königs Ludwig in Kelheim, Frauenhofers und Deroys in München ꝛc. zu erraffen gewußt. Besonders aber hat er den Münchener Friedhof mit einer Anzahl Porträtstatuen von Ainmüller, Breslauer, Walter, noch mehr aber mit zahlreichen Idealfiguren verpestet, die einem den denkbar schlechtesten Begriff von der Münchener Skulptur dieser Zeit beibringen müssen. — Etwas besser sind einige Gekreuzigte, die er auch für die beiden Münchener Friedhöfe, dann eine Passionsgruppe, die er für Oberammergau arbeitete. Nichts beweist schlagender, wie tief durch Schwanthaler der Geschmack des Publikums herabgebracht war, als daß eine solche Plastik ein halbes Jahrhundert lang in München jeder Kritik trotzen konnte. Der Hauptgrund dieser Erscheinung ist aber doch, daß leider auch die besseren Schwanthalerschüler, wenn gleich viel achtbarer als Halbig, doch nicht so hervorragend erschienen, um ihn unmöglich machen zu können. So Max Widnmann aus Eichstätt, geb. 1812, der an der Münchener Akademie erst unter Eberhard, dann bei Schwanthaler gebildet und bis 1836 bei diesem arbeitend, dann nach Rom ging und sich dort bei Thorwaldsen ganz zu dessen antikisierender Richtung hinneigte. Seine antike Stoffe behandelnden Arbeiten sind denn auch sehr achtbar, so ein Simson und Delila, ein Herkulesschild, der seine Familie gegen einen Panther verteidigende Nomade u. a. Auch christliche

Stoffe hat er mit schönem Gefühl behandelt, wie eine vortreffliche Pietà 1855 bewies. Weniger glücklich war er mit seinen Büsten und Standbildern berühmter Personen, so mit List und Gen. Heideck, dem Bischof Echter von Möspelbrunn, Orlando di Lasso 1848 und Westenrieder 1853. Besser gelungen sind die Marmorstatue Rauchs für die Glyptothek, das Monument König Ludwigs in München, leider auf des Königs eigenen Wunsch mit Benützung eines Schwanthalerschen Entwurfes zu einem Hunyady-Denkmal, 1862, dann Schillers und Goethes Figuren ebenda. Sie alle zeigen einen Fortschritt gegen die früheren Arbeiten. Nur ist auch Widnmann über die reizlose, unerträglich monotone Behandlung Schwanthalers, die vollkommen unfähig ist zur Charakteristik des Stofflichen, also jeder Poesie des Kontrastes entbehrt, nicht weit hinausgekommen. Da er aber schon 1849 Schwanthalers Stelle an der Akademie einnahm, so hat er dadurch als Lehrer entschieden nachteilig gewirkt, ja den Fortschritt oft gehemmt.

Ungefähr dasselbe, was von Widnmann, muß man auch von dessen Schwager Friedr. Brugger (geb. in München 1815, † ebenda 1870) sagen, der ebenfalls bei Schwanthaler gebildet, 1841—1843 Italien besuchte und dort sich noch entschiedener zur antikisierenden Richtung schlug, in derselben auch eine Anzahl sehr achtbarer Arbeiten, so einen Ödipus mit Antigone, Chiron mit Achill, Penelope, Dädalus mit Ikarus u. a. machte, die eine edle Auffassung bei sehr solider Ausführung zeigen, während er es aber, der ganz realistisch gewordenen Zeit halber, nie zu entsprechenden Aufträgen brachte. Seine Büsten und Standbilder dagegen leiden genau an denselben Fehlern wie die Widnmann'schen. So die für die bayerische Ruhmeshalle, dann die Bronze-Monumente des Gluck, Max Emanuel und Gärtner für München, des Fugger für Augsburg, Ludwigs des Reichen für Landshut, Wredes für Heidelberg, J. v. Müllers für Kassel. Seine besten Arbeiten dieser Gattung sind die Modelle für Peter Vischer, Ghiberti, Donatello, Benvenuto Cellini, Tenerani, Gibson und Schwanthaler, welche er für die Nischen der Glyptothek machte, die der König Ludwig nach seiner gewöhnlichen Art, einem anderen Schwanthaler Schüler, Hermann Lossow (geb. in Bremen 1805, † in München 1874), zur Ausführung in Marmor übergab, weil derselbe bei ihm im Rufe stand, ein vortrefflicher Marmorarbeiter zu sein und jedenfalls ein sehr billiger war.

Von anderen Schülern Schwanthalers wie Balbach, Gebhard, Gröbner, Sanguinetti, Riedmüller u. a. zu reden, lohnt kaum der Mühe, da er sie nur ruiniert hat, wie denn selbst die begabteren Hautmann und G. Hirt sich nachmals ganz auf die Kleinplastik warfen.

Das Verdienst kann jedenfalls Schwanthaler für sich beanspruchen, bis heute die Plastik in München aufs nachteiligste erst beherrscht und dann noch lange wenigstens beeinflußt zu haben.

Es wäre übrigens ungerecht, Schwanthaler eine Roheit ganz allein vorwerfen zu wollen, die mehr oder weniger charakteristisch ist für diese ganze Epoche der Münchener Kunst, die, wie sie alle früheren Bauten des Klenze und noch mehr die Gärtners bezeichnet, im barbarischen Kolorit und der rohen Modellierung der Cornelianischen Fresken wiederkehrt, ja vielleicht am meisten in der unleidlichen Buntheit und Schwerfälligkeit aller dekorativen und kunstgewerblichen Arbeiten so regelmäßig auftritt, daß man schon nach tieferen Gründen für dieselbe suchen muß. Es dürfte das um so geratener sein, als sie wenigstens ganz gewiß nicht im Charakter des

Klenze oder gar des Cornelius begründet war und noch viel weniger in dem des Schnorr Wir haben sie vielmehr in erster Linie auf die Verwilderung der damaligen Sitten überhaupt zu schieben, die sich ja ganz ebenso an unseren Universitäten durch die Jahn-Maßmann'sche Kraftmeierei aussprach, eine natürliche Folge der langen Kriege und der durch sie herbeigeführten Armut war, welche die Nation aller Verfeinerung ihres Geschmackes durch die Kunst entwöhnt hatten. — In München aber wirkten diese Verhältnisse darum doppelt stark, weil sie da mit der Rauheit des Klimas und mit der durch sie erzeugten, durch lange Mißregierung und Pfaffenregiment noch gesteigerten natürlichen Derbheit eines Volksstammes zusammentrafen, der, wie künstlerisch begabt auch immer, doch in all seiner Produktion zum Schweren und Wuchtigen neigt. Dazu kam dann noch als ausschlaggebendes Moment das beständige fieberhafte Drängen des Königs, der mit seinem romantischen Geschmack doch weit mehr Sinn für alles Großartige und Massenhafte, als für künstlerische Feinheit des Details verband. Während nun jeder einzelne dieser Faktoren dazu nicht ausgereicht hätte, wirkten sie jetzt unglücklicherweise alle zusammen, um die Roheit und Schablonenhaftigkeit in der Ausführung selbst der schönsten Konzeptionen zum charakteristischen Moment der ganzen Periode zu machen. Dieselbe würde dadurch allein schon den Anspruch verlieren, eine klassische zu heißen, wozu man sie lange Zeit hat stempeln wollen, während die Klassizität doch die Mustergiltigkeit der Form und ihre Harmonie mit dem Inhalt zur Bedingung hat. — Ebensowenig berechtigt aber dieser Inhalt zu jenem Anspruch. Dazu gehörte vor allem, daß derselbe entweder der Ausdruck des nationalen Lebens sei, oder doch in irgend einem Zusammenhang mit demselben stehe. Das könnte man aber doch von der griechischen Göttermythe, oder vom trojanischen Krieg am allerwenigsten, ja selbst nicht einmal von den Nibelungen behaupten, die ja kaum wieder entdeckt und noch weit entfernt waren, so in Fleisch und Blut der Nation übergegangen zu sein, als die christlichen Mythen. Weil diese allein noch im Volke lebendig waren, wurde auch nur in ihrer Darstellung wahrhaft Lebendiges geschaffen. Alles, was aus dieser Periode des Königs Ludwig Aussicht auf Dauer hat, knüpft sich darum an sie oder an das wirkliche Volksleben und an den im Bewußtsein der Nation noch vorhandenen Inhalt ihrer Geschichte.

Wir haben hier noch insbesondere der auswärtigen monumentalen Unternehmungen sowohl des Königs Ludwig, als auch anderer zu gedenken, insofern die Münchener Kunst dabei in erster Linie beteiligt war. Die letzteren geben jedenfalls einen vollgültigen Beweis dafür, wie rasch sich der Einfluß dieser Kunst verbreitet hatte und wie sie in ganz Europa die Augen auf sich zog.

Der bedeutendste dieser Bauten ist unstreitig die Walhalla, deren Entwurf von Klenze schon 1821 komponiert und vom Könige genehmigt ward, wo die Ausführung aber erst 1830 am 18. Oktober begonnen und der fertige Bau 1842 am selben Tage eröffnet wurde. Der Gedanke zu solch einem Pantheon aller großen Deutschen war von Jugend auf eine Lieblingsidee des Königs gewesen, der schon 1807 in Berlin die ersten Büsten zu demselben bestellt hatte. Es gehörte zur unklaren Romantik der ganzen vom Ideal der griechischen Kunst mehr als je beherrschten Zeit, daß es Klenze gelang, den König zu überreden, für diesen Bau nicht die von

den Deutschen selber erfundenen Bauformen, sondern die Gestalt eines griechischen Tempels zu wählen. Ganz charakteristisch ist es auch, daß Luther lange Zeit davon ausgeschlossen blieb und erst später als „Sprachkünstler“ Aufnahme fand. Nichtsdestoweniger muß man den idealen Zug des Königs wie seinen glühenden Patriotismus inmitten einer Nation bewundern, deren Gelehrte sich selbst auf dem Gipfel der nationalen Macht und Größe viel lebhafter für die pergamenischen Ungeheuer als für ihre eigenen Helden interessierten, und auch da noch ihre „Nationalgalerie“ in einen griechischen Tempel viel unpassender hineinzwängen ließen.

Macht nun die Walhalla, dank dem einzigen wirklich neuen, was sie besitzt: ihrem gewaltigen Treppenbau und ihrer unvergleichlich schönen Lage auf einem das Donauthal beherrschenden Hügel, immerhin einen höchst edlen und imponierenden Eindruck beim ersten Blick, so teilt sie freilich auch das gemeinsame Schicksal aller dieser Nachahmungen, hinter den Originalen in jeder Beziehung zurück zu bleiben. Die Ausführung der dorischen Tempelformen ist ziemlich roh wie Schwanthalers sonst gut komponierten Giebelfelder, und nur Wagners schon erwähnter Fries ist wirklich interessant und neu. Die ihn enthaltende zu einem ungeheuren Saal gestaltete Cella, an deren Wänden rings herum laufend die leider meist sehr mittelmäßigen Büsten aufgestellt sind, macht immerhin einen imponierenden Eindruck, obwohl die zwischen den Büsten sitzenden und stehenden Viktorien von Rauch etwas zu modern, elegant und mager, aber doch wenigstens deutsch, ja spezifisch berlinerisch aussehen. — Weniger glücklich ist, wie alle farbige Dekoration überhaupt, die Bemalung der Schwanthalerschen Karyatiden geraten. Den Eindruck eines wirklich naturwüchsigen Kunstwerks wird man allerdings von diesem Bau so wenig erhalten, als von seinen Vorgängern, der Madeleine und Börse in Paris oder dem Schinkelschen Museum in Berlin, wo überall der Inhalt mit der Form im Widerspruch steht, — und diese in noch größerem mit der ganzen Umgebung.

Von der eröffneten Walhalla weg hatte der König am folgenden Tage den Grundstein zur Befreiungshalle auf dem Michelsberg bei Kelheim gelegt, welche der glücklichen Einigung Deutschlands nach den Kämpfen gegen Napoleon als Denkmal dienen sollte. Daß da England, Dänemark, Holland, Österreich immer noch große Teile dieses angeblich befreiten und im deutschen Bund schlecht genug geeinigten Deutschland besaßen, Elsaß und Lothringen aber noch fehlten, das mußte man freilich übersehen. — Der Bau war von Gärtner als eine schlechte Nachahmung der Taufkirche von Pisa begonnen worden, ward aber von Klenze vollendet, der nach Gärtners Tode 1847 den Ausbau übernahm. Von Gärtners Werk blieb da nicht viel mehr übrig als die Rotunde, die er jetzt dem Pantheon zu nähern suchte, und deren Äußeres er mit achtzehn freistehenden Strebepfeilern unten und achtzehn riesigen Kandelabern dazwischen, sowie mit einer von vierundfünfzig Säulen getragenen Halle mit Rundgang samt Flachkuppel oben gliederte. Das sah nun immerhin sehr viel besser aus, obwohl der Bau auch jetzt noch den Fehler hat, viel kleiner zu scheinen, als er in der That ist. Das Innere desselben bildet eine riesige Halle von 103 Fuß Durchmesser und 185 Fuß Höhe, die ihr Licht durch die Laterne der Kuppel erhält. Sie wird höchst originell belebt durch achtunddreißig kolossale Viktorien aus weißem Marmor, die sich die Hände reichend, einen Kreis bilden. Derselbe soll den deutschen Bund darstellen. Das macht nun, trotz der mittelmäßigen Ausführung, einen sehr imponierenden Eindruck, selbst wenn man sich daran erinnert, daß dieses Händefassen

9*

nicht ausreichte, einige dieser Damen vor raschen Tode und andere vor Ausscheiden zu schützen. Daß das schon drei Jahre nach der Einweihung des Baues, 1863, stattfand, ist eine Ironie der Geschichte, der die gutgemeinten Schöpfungen des Königs so wenig entgingen als viele andere. — Der Eindruck des Ganzen ist indes überwältigend erhaben und diese Halle insofern eine der gelungensten Schöpfungen Klenzes, wie sie seine letzte war, da er 1864, wenige Monate nach der Einweihung starb.

Wahrhaft goldene Worte sind es, die König Ludwig bei der Grundsteinlegung sprach, sie sind das schönste Denkmal seiner Vaterlandsliebe: „Vergessen wir nie, was dem Befreiungskampf vorhergegangen, was in die Lage uns gebracht, daß er notwendig geworden, und was den Sieg uns verschafft hat. Vergessen wir nie, ehren wir stets seine Helden. Sinken wir nie zurück in der Zerrissenheit Verderben. Das vereinigte Deutschland wird nicht überwunden!"

Nächst diesen beiden großen Monumenten, welche auf seine edle und patriotische Sinnesart ein glänzenderes Licht werfen, als irgend welche andere, erwarb sich der König noch besondere Verdienste durch die Restauration der drei schönsten Dome seines Landes, in Bamberg, Regensburg und Speyer. Ging die erstere allerdings viel zu radikal und einseitig puristisch vor, vertilgte sie eine Menge hochinteressanter Denkmale späterer Zeit und Kunstwerke aller Art, so daß der Dom durch sie ein auffallend kahles, finsteres Aussehen erhielt, da seine Malereien nicht durch neue ersetzt wurden, so ist die zweite um so besser gelungen. Sind auch die Fenster, die König Ludwig schenkte, weit entfernt von der koloristischen Wirkung der alten, wie wir erwähnt, so ist dagegen der allerdings erst nach Ludwigs Abdankung, aber doch unter seiner lebhaftesten Mitwirkung, durch Denzinger durchgeführte Ausbau der Türme, wie die Herstellung des Äußeren überhaupt, sehr glücklich ausgefallen.

Ganz besonders interessierte sich der König für die Erneuerung des ehrwürdigen Speyerer Domes, die er dem damals besten Kenner des altchristlichen und romanischen Stiles, dem Karlsruher Baumeister Hübsch übertrug. Der Münchener Kunst gehört dabei blos die Verzierung des Inneren, vorab die Schraudolph übertragenen Fresken. Sie sind eine etwas geringere Wiederholung derer in der Bonifazius-Basilika — sehr achtbare Schulbilder ohne besonders hervorstechende Eigenschaften und haften darum schwer im Gedächtnis der Beschauer. Ebenso beweist die von Hübsch ganz neu erbaute Vorderseite der Kirche nur, daß Gelehrsamkeit und schöpferische Kraft immerhin auch in der Baukunst sehr verschiedene Dinge sind. Dennoch macht der wiederhergestellte Dom im ganzen einen überraschend majestätischen Eindruck, wenn auch die Restauration hier viel zu weit gehen mußte, um ihm nicht die Ehrwürdigkeit des Alters zu rauben, was beim Bamberger und Regensburger doch glücklich vermieden ward.

Auch an der Wiederherstellung des Kölner Domes hat sich König Ludwig mit wahrem Feuereifer beteiligt und vor allem eine ganze Anzahl gemalter Fenster dazu geschenkt, zu denen Fischer, wie wir gesehen, die Kartons im Verein mit Ainmüller u. a. zeichnete, und die dann in der königl. Glasmalerei-Anstalt ausgeführt wurden. Obgleich weit entfernt den herrlich feinen Farbensinn der Altdeutschen zu zeigen, sondern viel zu bunt und schreiend, da man sonderbarer Weise damals alle Farben nicht glänzend genug herstellen zu können glaubte und besonders mit goldgelb und hellblau eine widerwärtige Verschwendung trieb, — Kathedralglas kannte

man überhaupt noch nicht — so zeigen sich doch das feste Stilgefühl der Schule und die schöne Empfindung Fischers hier im besten Licht und ersetzen immerhin jenen Mangel eigentlich koloristischen Reizes, der bei den alten Fenstern so bezaubernd wirkt.

Auch ein pompejanisches Haus ließ sich der König in Aschaffenburg bauen durch Gärtner, das freilich nur das Mißliche solcher Nachahmung fremder Kunstweisen zeigt, obwohl Martin Wagner, der die innere Einrichtung besorgte, das Möglichste that.

Ebenso regte der König den Bau der zwei Kurhäuser in Kissingen und Brückenau an, in welch' letzterem Badeorte er sich jeden Sommer mit besonderer Vorliebe aufhielt. Das von Gärtner in seiner fatalen Mischung von florentinischem und romanischem Stil, die blos durch ihre Schwerfälligkeit auffällt, ausgeführte Kissinger Kurhaus macht freilich weder durch seine Wandelbahn im Erdgeschoß, noch durch den großen Saal im ersten Stock der Münchener Baukunst viel Ehre, und es ist fast unbegreiflich, daß der König zu diesem Projekt jemals seine Zustimmung geben konnte. Aber gegen seine Lieblinge, zu denen Gärtner lange Zeit gehörte, war er mehr als nachsichtig. Um so schöner, ja von wahrhaft überraschender Feinheit ist das von Gutensohn im besten italienischen Renaissancestil ausgeführte Brückenauer Gebäude. Aber obwohl es an Feinheit und Grazie selbst die Klenzeschen Bauten weit übertrifft, von den Gärtnerschen gar nicht zu reden — so vermochte sich dieser ebenso hochbegabte, als gründlich gebildete Architekt doch nie die Gunst des Königs zu erringen und bei Erteilung der Aufträge seinen Münchener Nebenbuhlern den Rang abzulaufen, während Gärtner, der am wenigsten begabte von allen, selbst Klenze lange Zeit in der Neigung des Königs ganz verdrängte. Dadurch machte er seine Werke zum Hauptausdruck der zweiten Regierungsperiode desselben nach Abgang des Cornelius. Eben deshalb steht diese auch in ihren künstlerischen Ergebnissen genau soweit hinter der ersten zurück als in ihren politischen. Vorab verstand Gärtner weder sich der Malerei und Plastik zu bedienen, noch sich mit deren Meistern zu vertragen, wie sein Verhältnis zu Cornelius zeigt, wenn sich auch hier die Schuld ziemlich gleichmäßig verteilen mag.

Dennoch wußte er es dahin zu bringen, daß in Athen sein Plan zur königlichen Residenz den Klenzeschen verdrängte, was man bei der trostlosen Nüchternheit desselben nur tief bedauern kann. Wie wenig geeignet dieser Mann war, die Stelle auszufüllen, die ihm das Vertrauen des Königs anwies, zeigen fast alle die zahlreichen Bauten, die er in München aufzuführen bekam, nachdem ihm die Bibliothek, allerdings die beste von allen, weil nach dem Muster des Palazzo Riccardi gebaut und sicherlich denselben nicht verbessernd, einmal das Herz des Königs gewonnen. Zeigt schon das große Treppenhaus derselben durch seine viel zu bunte Dekoration, wie wenig er die Hülfskünste zu verwenden verstand, und wie roh sein dekorativer Geschmack war, so tritt dieser Mangel in allen späteren Bauten noch auffallender hervor, mit denen er die untere Hälfte der Ludwigstraße jetzt bald zum ödesten und langweiligsten machte, was die Münchener Kunst aufzuweisen hat. Der romanische Stil, in dem die meisten dieser Gebäude aufgeführt sind, wirkt hier geradezu abschreckend, selbst bei der Universität, dem bedeutendsten derselben. Hufeisenförmig, zweistöckig, die Hörsäle meist nach der Rückseite, ist dem Hauptstock nach der Straße zu ein großer Korridor vorgelegt, auf den sich die Thüren der Hörsäle

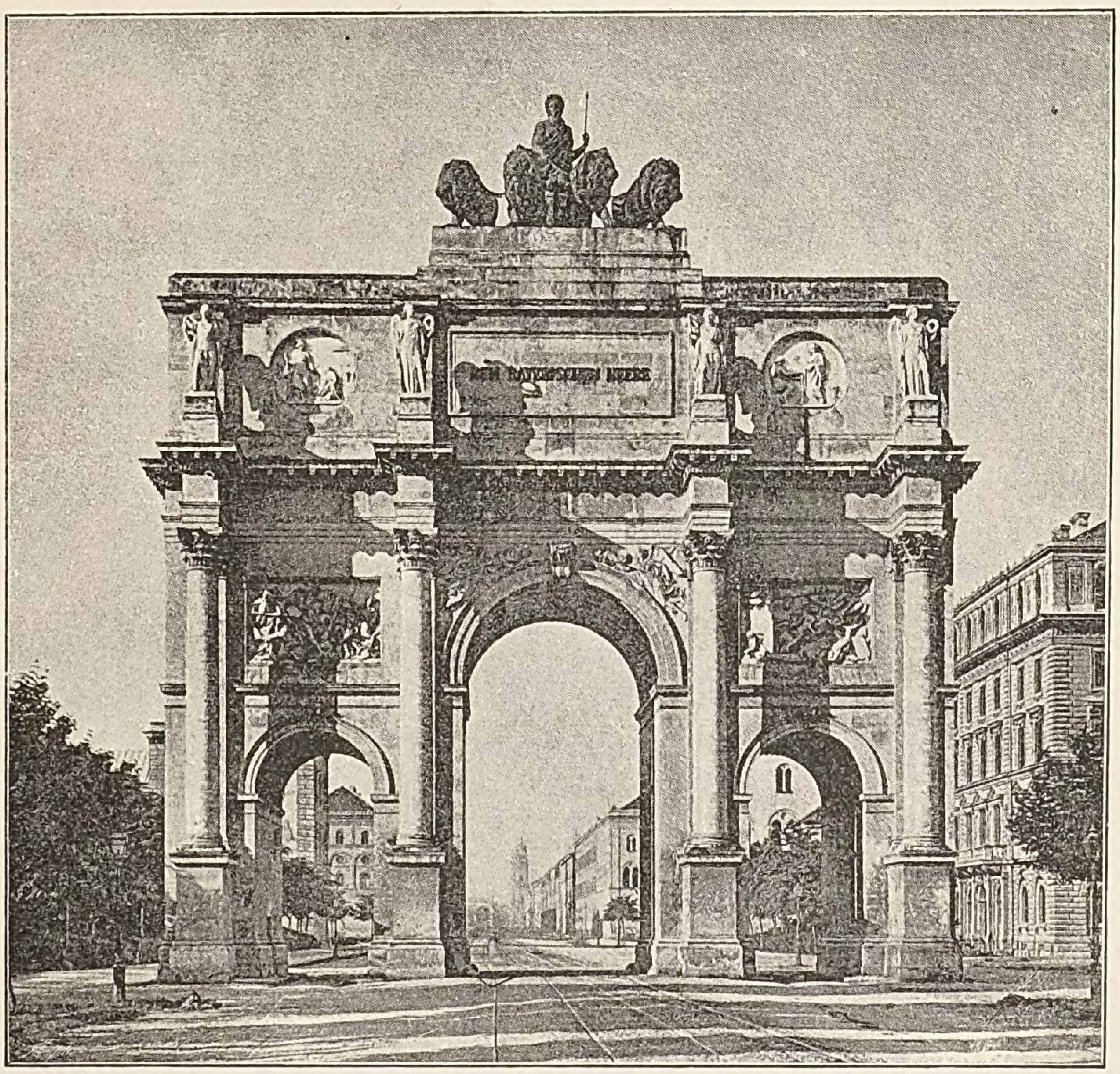
öffnen. Das mönchisch Finstere des Ganzen, das durch keinen irgend nennenswerten Schmuck von Skulptur oder Malerei gemildert wird, paßt zu allem eher, als zu einem Tempel der Wissenschaft, da er das Licht weit eher abzuhalten als zu verbreiten bestimmt scheint. In dieser Beziehung ist der Bau, wie das ihm gegenüberliegende Seminar und Fräuleinstift, die noch viel trostloser öde sind, allerdings der beste Ausdruck der Abelschen Periode und jener katholischen Reaktion, wie sie damals in Bayern herrschten. Wie denn überhaupt die beiden Teile, in die des Königs Regierung zerfällt, nicht deutlicher charakterisiert werden könnten als durch Klenzes kühlen aber edlen Klassizismus und Gärtners wiederaufgewärmte mittelalterliche Romantik. Besser ist das Gebäude der Salinen- und Münz-Administration, ein lombardischer Backsteinbau, der wenigstens schön ausgeführt, wenn auch ebenso jeder energischen Gliederung ermangelnd konzipiert ist, während das Blindeninstitut und Gymnasiumsgebäude daneben wieder die finstere Kahlheit auf die Spitze treiben. Dabei macht die kolossale Raumverschwendung alle diese Gebäude zum Gebrauch ebenso beschwerlich und kostspielig, als sie auch notwendig ihre Verzierung und Belebung durch Malerei und Plastik erschwerte, ja fast unmöglich machte. Darum gibt denn auch nur das den Konstantinsbogen direkt nachahmende Siegesthor diesem unglücklichsten Teil der Münchener Bauten noch einen versöhnenden Abschluß.

Dasselbe Schauspiel wiederholte sich dann bei dem ebenfalls Gärtner übertragenen, dem südlichen Friedhof angeschlossenen Campo santo, der mit Arkaden in lombardischem Rundbogenstil eingefaßt ward. Hier war der mönchische Charakter dieser meisten Gebäude wenigstens besser am Platz. — Die schlimmste von all' diesen Bauten der zweiten Hälfte der Regierungszeit des Königs ist indes der ebenfalls von Gärtner angeblich im englisch-gotischen, eigentlich aber in gar keinem Stile ausgeführte „Wittelsbacher Palast", der dem jeweiligen Kronprinzen als Wohnung dienen sollte. Er bildet ein großes, von Türmen an den Ecken flankiertes, zinnengekröntes Viereck und hätte seinen Verhältnissen nach ein immerhin guter Bau werden können, wenn nicht die trostlose Roheit der Ausführung, überdies nicht einmal in Materialbau sondern in bloßem Verputz, dies verhinderte. So, wie er ist, zeigt er blos, wie tief man schon, dank dieser romantischen Verwilderung, gesunken sein mußte, daß dergleichen angesichts der Glyptothek, Pinakothek und Residenz bereits wieder möglich war.

Unstreitig trägt die hadrianische Neigung des Königs, in allen möglichen Stilen bauen, alles was ihm irgendwo gefallen, in sein München verpflanzen zu wollen, die Hauptschuld, daß man nach dreißig Jahren ungeheuerer Thätigkeit eigentlich weiter zurück und sogar in der Technik unsicherer war, als da man begonnen, so daß sich die bauliche Anarchie und Stillosigkeit nach dem Abtreten des Königs erst recht entwickelte. Denn die Schüler Gärtners hatten seine Vorliebe für den frühmittelalterlichen Stil nun auch in die Privatbauten übertragen, und halb München ward in dieser Zeit mit solcher wiederaufgewärmten, gründlich ungesunden Romantik angefüllt. Selbst das einzige vernünftige Moment derselben, die Rückkehr zum Backsteinbau, der durch den Steinmangel Münchens von der Natur angezeigt war, ist nicht einmal konsequent verfolgt worden. So flüchtete sich denn, da man in Berlin nach Schinkels Tod derselben Romantik verfiel, die lebendige Entwicklung in der Baukunst von Dresden, wo sie unter Sempers überlegenem Talente begonnen, alsbald 1848 nach Wien, und München zählte nun zwanzig Jahre lang gar nicht

mehr in derselben, sowenig als in der durch Schwanthaler gründlich demoralisierten Bildhauerei.

Aber die ungeheuere Anregung, die der bildenden Kraft seines, ja des gesamten deutschen Volkes gegeben zu haben, König Ludwigs größtes Verdienst ist, sie warf sich nunmehr auf andere Gebiete, wo sie unabhängiger von den Liebhabereien einzelner war. Zunächst auf die Malerei, die in jedem Sinne die Kunst der modernen Zeit ist, wie die Bildhauerei die der antiken, die Baukunst die des



Das Siegesthor zu München. Entworfen und erbaut von F. Gärtner

Mittelalters. — Gerade hier, wo er der Bewegung mehr folgte, als ihr die Wege vorschrieb, aber doch unermüdlich mit seiner Förderung und Unterstützung war, hier hat der König zuerst wahrhaft günstige, weil naturwüchsige Früchte gesehen.

Diese allmähliche Verfeinerung der Form also, wie die innigere Verbindung der Kunst mit dem nationalen Leben, sollte nur sehr nach und nach und zwar gerade durch diejenigen Kunstrichtungen hergestellt werden, die sich der, wenn auch noch so wohlwollenden, doch von romantischer Willkür nichtsweniger als freien Beeinflussung

des Königs fast ganz entzogen: durch die Sittenbild- und Landschaftsmalerei mit der Illustration einerseits und die in dieser Epoche noch ganz vernachlässigten Kunstgewerbe andererseits, für die ja bei der damaligen Armut überhaupt noch kein Bedürfnis vorhanden war, und deren gedeihliche Entwicklung bei dem herrschenden Eklektizismus im Bauwesen auch völlig unmöglich gewesen wäre.

Die Sittenbildmalerei zerfiel in dieser Periode bis 1848 sofort in zwei bestimmte Richtungen: die mit der Historienmalerei zusammenhängende romantisch-historisch angehauchte, wie sie in Düsseldorf ihren eigentlichen Hauptsitz hatte, und in die naturalistische, an deren Spitze, wie wir gesehen, Peter Heß, Adam und Bürkel bereits standen. Die Schlachtenmalerei wie Heß, Monten und Adam sie betrieben, d. h. ohne allen historischen, sich auf das Wesentliche, die Schilderung der Charaktere beschränkenden Zug, erfuhr indes durch König Ludwig alsbald nach seiner Thronbesteigung große Förderung durch den für die Kriegsgeschichte des jungen Königreichs bestimmten sogenannten Schlachtensaal in der neuen Residenz, gewissermaßen einer Ergänzung der Arkaden-Fresken. Hier hatte Peter Heß Gelegenheit sein Talent aufs glänzendste zu entfalten in den berühmten zwei Tirolerschlachten: dem Gefecht bei Wörgl und dem Kampf bei dem Paß Strub. Sie zeigen ihn auf dem Gipfel seiner dramatischen Leistungen, da er in der Darstellung solches erbitterten Volkskampfes, wo Fanatismus, Stammeshaß, alle Schrecken einer wilden Natur zusammenwirken, doch viel von seiner gewöhnlichen Kälte einbüßt und in seiner Schilderung einen Reichtum in der Erfindung von Motiven und eine geschickte Benützung der so malerischen Örtlichkeiten entwickelt, die es beinahe vergessen lassen, daß seine Bauern ebensogut gebürstet und gewaschen sind, als seine Soldaten, und daß er über den Knöpfen der Uniform oft den Charakter derer vergißt, die darin stecken. Er ist darum nur sehr selten im stande, uns eine Figur so lebendig und interessant zu machen, daß sie sich unserem Gedächtnis einprägte, obwohl sie alle wirklich der Natur entnommene, durchaus lebensfähige Individuen sind. Aber dazu wären es deren schon viel zu viele und mit zu gleichmäßig pedantischer Sorgfalt behandelt. Außerdem wird er immer ungenügender, je bedeutendere Menschen er darstellt, sein Napoleon ist schon fast lächerlich. Bunt, hart und stimmungslos, will er blos den Hergang erzählen; einen Eindruck auf unser Gemüt zu machen, uns zu ergreifen, wie es der echte Historienmaler soll, beabsichtigt er nicht, ein ethisches Interesse an den Dingen kennt er kaum. Deshalb sind seine Bilder aber doch hochinteressante Dokumente darüber, wie man sich damals noch in Süddeutschland, wenigstens in Bayern ganz allgemein zu den Zeitereignissen stellte, wo fast nur König Ludwig mit seinem glühenden Patriotismus eine wohlthuende Ausnahme machte. — Heß ist denn auch nie über diese tief in seinem Charakter und der Macht der ersten Jugendeindrücke begründete Auffassung hinausgekommen, die Schlacht von Bar-sur-Aube, die er dann noch malte, zeigt uns die bayerischen Soldaten als gutmütig rohe, wenn auch tapfere Landsknechte, und stellt sie also sehr in Nachteil gegen die Franzosen, die doch mit sichtlicher Erbitterung ihr Vaterland verteidigen, wie gaunerhaft sie oft auch aussehen. Es zeigt sich da so recht der Unterschied zwischen jener durch die Konskription zusammengetriebenen, durch den Stock disziplinierten Mannschaft und unserem heutigen, durch Ehre und Vaterlandsliebe zusammengehaltenen, durch die allgemeine Wehrpflicht gehobenen Heere. Bunt und unruhig erscheinen alle diese Bilder ohnehin, weil die Malerei der damaligen Zeit überhaupt



Einzug des Königs Otto in Nauplia am 6. Febr

Nach einer Lithographie aus dem Verlag



bruar 1833. Von Peter von Heß

ge von Franz Hanfstängl in München

noch nicht verstand, die Wirkung des Lichtes, der Atmosphäre und des Staubes, Rauches und Kotes auf die Menschen darzustellen, überhaupt immer, dem Nationalcharakter entsprechend, das Ganze über dem einzelnen vergaß, ein Studium der Licht- und Farbenwerte auch noch gar nicht kannte.

Die Erwählung des Prinzen Otto zum König von Griechenland, führte nun auch Heß dorthin, wie soviele Münchener Künstler vor und nach ihm, so daß durch den romantischen Enthusiasmus des Königs Ludwig, diese doch gerade nicht allzu rühmliche Episode heute noch ihre Denkmale überall in München hinterlassen hat, ja sogar das Propyläenthor ihr kurz vor dem Momente gewidmet ward, wo sie durch die Vertreibung des Königs Otto ihren unerbaulichen Abschluß fand.

Heß hat ihr denn auch eine Menge Bilder gewidmet, zunächst das große, den Einzug des Königs Otto in Nauplia darstellende. (N. Pinakothek.) Weil es nur selbst Gesehenes und Erlebtes schildert, aber auch ob des eminenten malerischen Talentes, das er bei der Erzählung des Hergangs entwickelt, kann man es wohl als seine beste Arbeit bezeichnen. Hier sind überdies die Charaktere meist vortrefflich gelungen. Das Bild interessiert aber auch dadurch, daß es einem durch seine auffällige, aber echt deutsche Pedanterie, die alles mit gleicher Sorgfalt behandelt, nichts unterzuordnen versteht, vollständig deutlich macht, wie wenig die Bayern zu den Griechen paßten.

Immerhin ist dieses Werk ein Denkmal der Zeit von einer frappanten Wahrheit, wie deren nur sehr wenige existieren möchten. In München hatte es denn auch bei seiner Ausstellung im Jahre 1835, zugleich mit des Cornelius Karton des jüngsten Gerichts, einen so kolossalen Erfolg, daß es nicht wenig zu dem sich nunmehr vorbereitenden Siege des Realismus in der Kunst beitrug. — Heß gab diesem Bild noch ein Gegenstück, welches den Empfang des jungen Königs in Athen darstellt, aber weit weniger glücklich geraten ist, da hier die dem Maler doch nicht so geläufigen Griechen die Hauptrolle spielen. Ihm folgte jene Reihe von Szenen aus der Geschichte des griechischen Befreiungskampfes, den König Ludwig in den Arkaden des Hofgartens nach Heß Skizzen durch Nilson in Fresko verherrlichen ließ, während freilich die deutschen Befreiungskämpfer in der Fronfeste Gelegenheit erhielten, einstweilen über romantische Gegensätze nachzudenken.

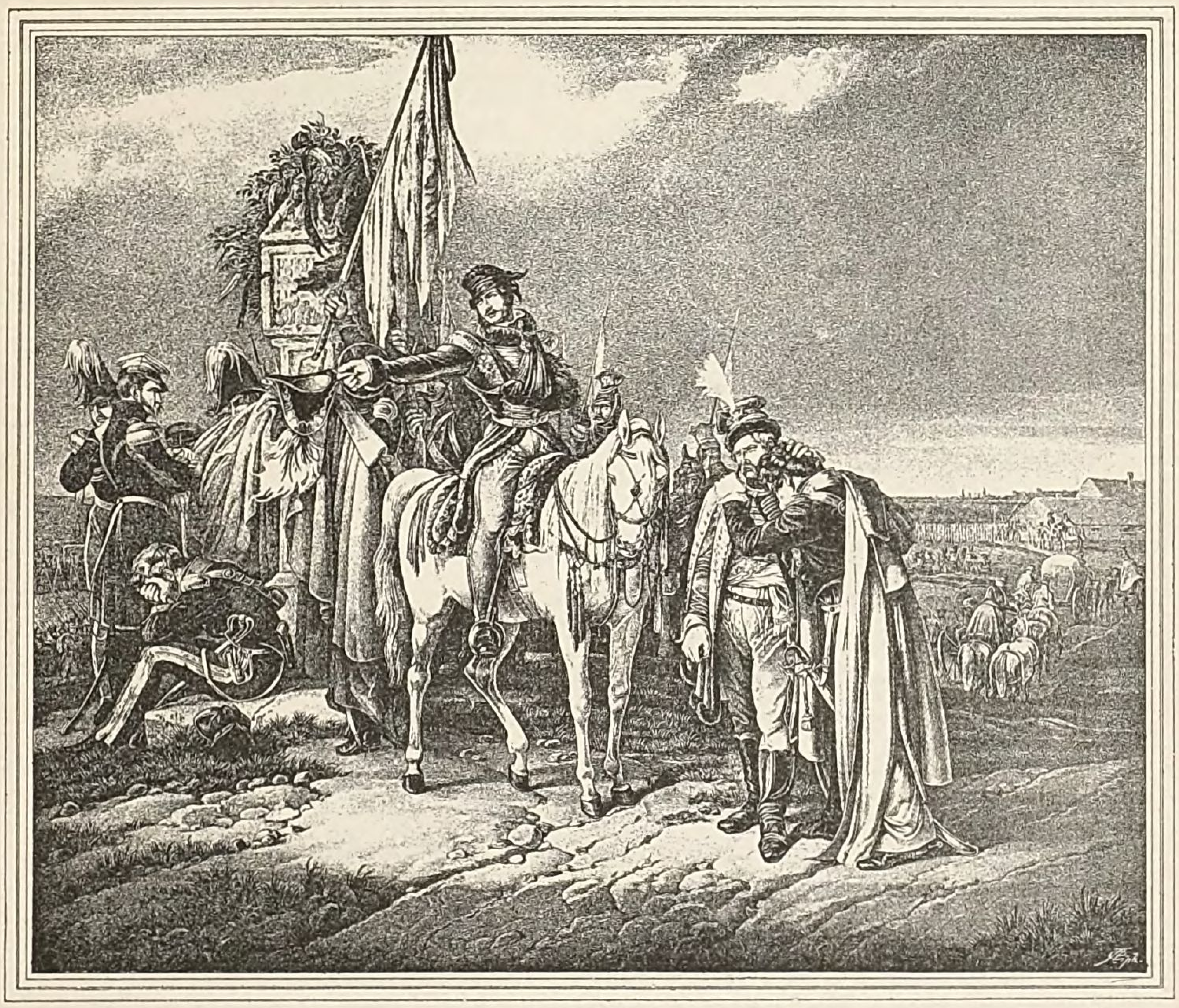
Auch bei diesen Fresken fällt es wiederum peinlich auf, daß diese so poetischen als malerischen Kämpfe durch die Thronbesteigung Ottos einen so gründlich nüchternen Abschluß finden, als wenn ein ganzes hochbegabtes Volk blos deshalb für seine Freiheit heldenmütig gerungen hätte, um sich nachher durch einen fremden, überdies wenig begabten Prinzen regieren lassen zu können.

Schon 1839 erhielt Heß dann den Auftrag vom Kaiser Nikolaus, ihm den Krieg von 1812 in einer Reihe von Gemälden zu schildern, ein Unternehmen, das schon darum mißglücken mußte, weil man eine fremde Nation nie mit der Wahrheit zu schildern im stande ist, als die eigene, es wäre denn, daß man fortwährend mitten unter ihr lebte. Leider hat die Verkennung dieses doch so natürlichen Verhältnisses unzählige Bilder von vornherein zum Mißlingen verurteilt, da der Reiz der Kostüme u. dgl. doch niemals die Wahrheit der Charaktere ersetzen kann. Dennoch wimmelt die moderne Malerei aller Nationen von solchen verunglückten Versuchen, die der Franzosen sogar noch viel mehr als die unsrige und von Leopold Robert und Winterhalter bis zu Delacroix und Delaroche oder Piloty hat man sie immer wieder angestellt. Man übersah dabei ganz, daß die Renaissance daran gar nicht denkt,

sondern selbst all' ihre biblischen Szenen immer in den Schoß des eigenen Volkes verlegt. Heß sollte nun hier vollends zwei Völker darstellen, die er beide nur oberflächlich kannte, deren Charakter und Empfindungsweise ihm, der nicht einmal ihre Sprache verstand, gleich fremd blieb. Natürlich konnte das nicht gelingen, obwohl er einige Monate nach Rußland ging, um wenigstens die Schlachtfelder nach der Natur aufzunehmen und — die Uniformen zu studieren, denn mehr war ja doch kaum möglich. Die ihn fünfzehn Jahre beschäftigenden Bilder sind denn auch ziemlich wertlos geworden, höchstens mit Ausnahme des „Übergangs über die Beresina", wo er blos Franzosen und Kosaken schildert, die er schon aus eigener Anschauung viel besser kannte als alle anderen. — Er hat dann von 1854 an noch die Schlachten von Austerlitz und Leipzig gemalt mit dem alten Talent klarer Exposition, geschickter Erfindung der einzelnen Gruppen aber auch mit einer stumpfen Gleichgiltigkeit gegen die Individuen wie die Sache, um die es sich handelt, welche die Bilder als Produkte eines viel zu früh eingetretenen Alters erkennen läßt. Bei der großen körperlichen Rüstigkeit des Künstlers kann man das nur durch seinen Mangel jedes Idealismus erklären, durch eine Natur, die sich eigensinnig gegen alle höhere Bildung abschloß und Begeisterung irgend einer Art gar nicht mehr kannte. Zwei sehr begabte Söhne, Eugen und Max Heß, von denen der erste ihm bei seinen Bildern später zu helfen pflegte, der andere sich nach Düsseldorf wandte, weil er die Tyrannei des Vaters nicht mehr ertragen konnte, sind ihm beide im Tode vorangegangen, während er, vollständig abgeschlossen von aller Welt und menschenscheu, noch jahrelang immer arbeitend gelebt hat, aber nichts mehr sehen ließ.

Alb. Adam dagegen schwang sich, gestachelt durch den glänzenden Erfolg seines Nebenbuhlers gerade in dieser Periode zu seinen besten Leistungen auf. — So entwickelte er in einer Darstellung der Schlacht an der Moskwa, die Erstürmung einer Schanze durch mehrere bayerische Chevau-leger-Regimenter zeigend (im Schlachtensaal der Residenz), eine sprühende Lebendigkeit und einen malerischen Reiz, ja sogar eine Stimmung des Ganzen, die ihn hinter Heß kaum zurückbleiben läßt, obwohl er weder dessen Meisterschaft in der Zeichnung noch dessen scharf ausgesprochene Originalität besitzt. Dieser seiner besten Arbeit ließ er dann eine Reihe von 14 großen Schlachtenbildern folgen, welche Episoden aus dem Leben seines Protektors, des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in den napoleonischen Kriegen darstellend, allerdings das oben erwähnte Bild an Gediegenheit nicht mehr erreichen, dagegen trotz trockenen und kalten Kolorits immer noch sehr lebendig erfunden und besonders mit großer Kenntnis des Krieges gemalt sind (Gal. Leuchtenberg, Petersburg). Als das Jahr 1848 hereinbrach, folgte er einem Rufe ins Hauptquartier Radetzkys, wo sein Sohn Eugen (geb. 1817, † 1880) bereits fast alle Kriegsbegebenheiten nicht ohne Talent unmittelbar nach der Natur skizziert hatte. Der Vater benützte nun dieses Material zu einer Reihe von Bildern, die freilich meist unter Mitwirkung seines weit begabteren Sohnes Franz (geb. in Mailand 1815 † 1886) gemalt sind, wo die Komposition aber wenigstens im erzählenden Teil doch ihm gehört. Zwei dieser Gemälde, die Schlachten von Custozza und Novara, hat er auch für den König Ludwig wiederholt (N. Pinakothek) und ihnen die Erstürmung der Düppeler Schanzen 1849 zugesellt. — Die anderen Darstellungen, sowie Bilder der Haynauschen Schlachten in Ungarn gehören dem Kaiser von Österreich. Sie zeigen unstreitig einen allerdings mehr dem genialen Sohne als dem Vater zuzuschreibenden Fortschritt auch darin, daß hier der Soldat

selber, überhaupt die einzelnen Individuen bereits eine viel größere Rolle spielen, schärfer charakterisiert werden, wenn auch das Ganze immer noch vorzugsweise auf die Verherrlichung der Generale berechnet ist. Daß die für den Kaiser von Österreich gemalten Bilder die Berechtigung einer um die Freiheit von der Fremdherrschaft kämpfenden Nation auch nicht einmal ahnen lassen, ist selbstverständlich, wie denn der ganze ethische Gehalt dieser Schlachtenmalerei nicht über den offiziellen Zeitungsartikel hinausgeht, und eigentlich nur das österreichische Heer in seiner Eigentümlichkeit frappant wahr geschildert ist. Adam hat sich dann noch einmal zu seinem größten,



Übertritt der Polen über die preußische Grenze. Von Dietrich Monten
Nach einer Lithographie

auch ganz allein von ihm gemalten Bilde, der Schlacht bei Zorndorf für die Galerie des Maximilianeums zusammengenommen, wo er das Niederreiten eines russischen Vierecks durch die Seidlitz'schen Kürassiere sehr einsichtig komponiert, aber freilich ganz ermattet ausgeführt gibt.

Unstreitig hatte von all' diesen Schlachtenmalern Monten als der gebildetste auch am ehesten einen Begriff davon, was dieser Kunstzweig eigentlich zu leisten hätte; leider reichte nur sein technisches Können nicht aus. Ein romantisch ritterlicher Zug unterstützte ihn dabei, und ihm verdankte er eine Reihe von Bildern, wie das große Kavalleriegefecht bei Leipzig, wo er den Kampf einer Nation um ihre Freiheit darstellend uns zeigt, wie die Glut des Hasses und der Vaterlandsliebe diese schlechtausgerüsteten preußischen Reiter in den Stand setzte, die sieggewohnten

Panzerreiter Napoleons zusammenzuhauen. Bald darauf malte er den Übertritt der Polen über die preußische Grenze 1831, den er wirklich mit ebenso viel Wahrheit als poetischer Empfindung darstellte, nachdem man die letzten Reste dieser Offiziere schon zu hunderten Deutschland durchziehend gesehen hatte. Ebenso hat er den Tod des Herzogs von Braunschweig bei Quatrebras und die Schlacht von Neerwinden überaus geistvoll dargestellt und dann mit dem Tod Max Piccolominis und Gustav Adolfs zuerst dieses romantische Gebiet in realistischer Weise behandelt. Auch da wird man die Geschicklichkeit bewundern müssen, mit der er sich in den Zeitcharakter hineinzufinden verstand, was vor ihm kaum versucht worden war.

In dieser Verbindung der romantischen mit realistischer Auffassung sollte er nun alsbald einen Nachfolger in Feodor Dietz finden (geb. 1813 zu Neustetten in Baden, † 1870 bei Dijon), der seinem ganzen Naturell nach Romantiker von Haus aus, als er 1833 nach München kam, sich aus Wahlverwandtschaft dem Philipp Foltz anschloß und ihm bei seinen Bildern zu Schiller in der Residenz half, dann aber schon 1835 mit einem Tod Piccolominis hervortrat, dessen stark theatralisches Pathos durch sein Feuer sogar den kurz zuvor erschienenen und viel wahreren des Monten in Schatten stellte, da die bereits aufs tiefste aufgeregte Zeit, Wahrheit eigentlich nur bei der Darstellung der Gegenwart, wie sie Heß gab, verlangte, sie aber bei der Vergangenheit kaum vertrug. Dietz malte nun noch den Tod Gustav Adolfs und Pappenheims, die, obwohl viel besser studiert und ein echtes Talent zeigend, doch vielleicht gerade darum nicht denselben Erfolg hatten, und ging dann 1837 des Studiums halber nach Paris. Er eröffnete damit die lange Reihe derer, die ihm auf diesem Wege folgen sollten und damit der französischen Malerei für ein volles Menschenalter zu einem stets wachsenden Einfluß in Deutschland verhalfen, ohne sich oder der deutschen Kunst damit den mindesten Nutzen, sondern nur Nachteile zu schaffen.

Man hatte eben damals, wo es seit Jahrhunderten als Religionsartikel galt, daß ein Historienmaler seine Bildung nur in Rom vollenden könne, absolut keine Vorstellung davon, daß man die Kunst als die höchste Blüte des nationalen Geistes unmöglich von andern entlehnen könne. War doch noch eben selbst Cornelius, der das recht gut gefühlt und bei seiner Ankunft in Rom auch ausgesprochen hatte, wie wir gesehen, dieser Erkenntnis bald untreu geworden. Wenn man aber die Antike und Raffael studieren sollte, um ein Historienmaler werden zu können, so konnte es doch unmöglich ein Verbrechen sein, die schreienden Mängel der deutschen Technik bei den darin unzweifelhaft weiter vorgeschrittenen Franzosen verbessern lernen zu wollen? Dazu machten ja unsere liberalen Politiker und Litteraten wie die Rotteck, Gans, Börne, Heine alle schon längst eine ganz enthusiastische Propaganda für französisches Wesen, wobei man nur vergaß, daß der erstere ein Halbfranzose, die anderen alle Juden und als solche schon französischen Sitten leidenschaftlich zugeneigt waren. Die vollständige Charakterlosigkeit vieler deutschen Buchhändler hatte überdies längst dafür gesorgt, daß die jungen Leute selbst ihre vaterländische Geschichte seit der Revolution nur aus wohlfeilen Übersetzungen französischer Geschichtsschreiber wie Mignet, Thiers u. a. kennen lernten. Waren doch die deutschen Historiker ja viel zu beschäftigt, die Geschichte der Mauren in Spanien oder der alten Griechen und Hebräer, der Indier und der Päpste zu erforschen, als daß sie sich viel um die ihrer eigenen Nation hätten kümmern können. Zudem sorgte der deutsche Kunsthandel dafür, daß, wenn auch noch nicht die Bilder der damals unstreitig ihre glänzendste Zeit feiernden

französischen Kunst, doch die noch viel mehr versprechenden Kupferstiche derselben Deutschland von einem Ende zum andern überschwemmten. War es da ein Wunder, wenn glühende junge Leute, die sich nun einmal nicht für König Priamos oder für das jüngste Gericht erwärmen konnten, an das, wie aus ganze Christentum, ihnen Strauß den Glauben noch eben genommen, sich nun einbildeten, in Frankreich besseres zu finden, als wieder aufgewärmten und schlecht gemalten Klassizismus? Sie schwärmten also, wenn nicht für Thiers napoleonische Legende, doch mindestens für Horace Vernets Illustrationen derselben und für Paul Delaroches „Richelieu“ und „Mazarin“, deren Kupferstiche damals gerade in Deutschland eine ungeheure Propaganda für diese allerdings echt nationalen Kunstwerke machten, und deren Menschen ihnen immerhin unendlich verständlicher und sympathischer erschienen in ihren schönen Röcken, als die frommen Betbrüder des Heß und die unglaublichen Nibelungen des Schnorr, deren Schneider so viel zu wünschen übrig ließen. — Für Delacroix aber, den weitaus bedeutendsten der damaligen französischen Künstler, konnten die vom Studium der alten Koloristen in München systematisch zurückgehaltenen jungen Männer absolut kein Verständnis haben.

Dietz, dem ein schönes koloristisches Talent so wenig fehlte als eine reiche Phantasie, sondern nur gründlicheres Studium der Natur und der Technik, ging also nach Paris, um dort beide zu holen. Denn gerade sie konnte damals die Münchener Akademie am allerwenigsten geben, wo ihre Lehrer vom König viel zu beschäftigt waren, um sich auch noch um die Schüler kümmern zu können. Er schloß sich dem kolossal überschätzten Schnellmaler Vernet an und malte dort auch ein Bild, für welches er sogar durch eine Medaille ausgezeichnet ward. Erst nach drei Jahren kehrte er zurück ohne anderen Gewinn für sich als gründlich irre gemacht in seinen Idealen, nun zwischen französischen Eindrücken und seinem deutschen Naturell beständig hin- und hergezogen zu werden, wie hundert andere nach ihm. So hielt er denn nur in sehr beschränktem Maße, was er durch sein glänzendes erstes Auftreten versprochen.

Zunächst malte er jetzt eine Anzahl Bilder aus der badischen Kriegsgeschichte, die Vernet nachgeahmt, weder dessen Feinheit der Charakteristik noch die enthusiastische Wärme seiner früheren zeigen. Das beste derselben ist die Aufopferung der 400 Pforzheimer bei Wimpffen. Inzwischen war der Krieg in Schleswig-Holstein ausgebrochen, den er als glühender Patriot mitmachte. Nach seiner Rückkehr erst seine Erinnerungen verwertend, entstand dann, als phantastisches Stimmungsbild vortrefflich, die „nächtliche Heerschau“ nach Zedlitz, welche Napoleon III. in der Pariser Ausstellung erwarb. Dann ward ihm 1854 die Darstellung der Zerstörung Heidelbergs durch Melac übertragen, sein Hauptwerk, das er lebensgroß für die Karlsruher Galerie ausgeführt hat. Gut aufgefaßt und stimmungsvoll gemalt, läßt es aber im Detail doch zu viel die Naturwahrheit vermissen, und hat so wenig Nationales, daß es eher einem Pariser Kunstwerk gleicht. Er ließ ihm nun noch einen Gustav Adolf auf der Bahre, einen aus Leipzig flüchtenden Napoleon, auch einen Rheinübergang Blüchers u. a. folgen, ohne rechte Wirkung damit machen zu können und verließ dann 1862 München, um an der Karlsruher Kunstschule als Lehrer zu wirken. Ein durchaus ritterlicher Charakter, wie er es war, hat er dann als Führer eines Hilfsvereins 1870 bei Gray rühmlich den Tod fürs Vaterland gefunden.

Ähnlicher romantischer Richtung huldigten auch seine Landsleute Albert Gräfle (geb. in Freiburg 1809) und Fr. Pecht (geb. in Konstanz 1814). Der erstere kam schon 1827 an die Münchener Akademie zu Cornelius und Schnorr, wo er religiöse und romantische Bilder, so einen Ossian mit Malvina malte, der Aufsehen erregte. Er widmete sich dann dem Porträt mit Glück und ging 1839 nach Paris, wo ihn Winterhalter zu seinem Mitarbeiter machte. Dort malte er auch 1847 mit glänzender Technik einen Triumph Hermanns des Cheruskers (Karlsruher Kunsthalle), der die Nachteile solcher Aneignung fremder Art, eben seines unleugbaren Talentes halber schlagend zeigt, da die Sieger weder rechte Deutsche, noch die Besiegten Römer sind. Nach München 1852 zurückgekehrt, malte er fortan meistens Poträts in Winterhalters Geschmack, so die Königin Viktoria, die Familie des Prinzen von Wales, den Kronprinzen von Preußen mit Gemahlin, die Großherzogin von Baden, den Kaiser von Mexiko u. a. m., mit viel malerischem Geschick, konnte aber das zwiespaltige Wesen nie mehr recht los werden, das sein schönes Talent gehemmt hat. Fr. Pecht kam von der Münchener Akademie, wo er 1833—35 studierte, nach Dresden, ging 1839 nach Paris und trat bei Delaroche ein, kehrte aber unbefriedigt schon nach $1^1/_2$ Jahren zurück, malte in München romantische Bilder nach Heine, Uhland u. a., ging dann wieder nach Leipzig und Dresden, wo er sich auf Darstellung moderner Stoffe warf und 1847 einen Goethe nach der Aufführung der Iphigenie im Tieffurter Park malte, 1848 in Frankfurt Karikaturen und Porträts zeichnete. Drei Jahre blieb er nun in Italien und schrieb dort ein Buch über dasselbe „Südfrüchte", malte auch ein den „Einzug der Österreicher in Venedig 1849" darstellendes Bild, das er, nach München 1854 zurückgekehrt, wiederholte (Gal. in Oldenburg). Dann entstand ein „Goethe am Karlsruher Hofe" und ein „Schiller nach der Aufführung der Räuber" für den Großherzog von Baden, denen in einem Saal des Maximilianeums 12 Figuren von Staatsmännern und Feldherren in Fresko folgten. Mit seinem auch bei Cogniet in Paris gebildeten Landsmann Fr. Schwörer (geb. 1833 in Weil) verzierte er zuletzt den Konziliumsaal in Konstanz mit Fresken aus der Geschichte der Stadt, wandte sich aber nachmals mehr und mehr der Kunstschriftstellerei zu, um wenigstens andere vor den Gefahren zu warnen, denen er durch ein so unruhiges Leben nicht entgangen war.

Die glänzendste Erscheinung unter diesen vor 1848 durch die französische Schule gelaufenen Romantikern war Karl Schorn (geb. zu Düsseldorf 1800, † in München 1850), der erst Cornelius-Schüler, von 1824—1827 bei Gros und Ingres studierte, hierauf von 1832 bei Wach in Berlin gearbeitet und eine Anzahl von historisch-romantischen Bildern, so eine Maria Stuart und Rizzio, Paul III. vor dem Bilde Luthers (Nat.-Gal.) gemalt hatte aber bald wieder nach München kam, um unter H. Heß Kartons für den Regensburger Dom zu zeichnen. Nach einem Besuche in Italien verblüffte er dann 1846 alle Welt durch ein „Die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischof von Münster" darstellendes Bild. Wenn man dasselbe heute in der Nationalgalerie sieht, ist diese Verblüffung nicht geringer, aber darüber, daß eine solche bunte und kalte, charakterlose Modellmalerei, die weder deutsch noch französisch, nur die Mängel beider Richtungen zeigt, damals solches Aufsehen machen konnte, lediglich weil sie neu war. — Ihrem Verfasser trug sie indes sofort eine Professur an der Münchener Akademie ein, wo er noch ein paar Jahre gelebt und für König Ludwig eine kolossale Sündflut gemalt hat (N. Pinak.), bei.

der freilich all' das Wasser die malerischen Sünden in der Komposition nicht wegschwemmen kann, die den sarkastischen Schwind zu der Äußerung veranlaßten: „Es ist nur gut, daß die L . . . . . alle zu Grunde gehen!"

Für die Schule weit wertvoller sind die Anregungen geworden, welche von einigen anderen, lediglich in Italien an der klassischen Kunst gebildeten Künstlern ausgingen. So von dem sonst in keiner Weise zur Münchener Schule zu rechnenden Bonaventura Genelli (geb. in Berlin 1800, † in Weimar 1868). Sohn eines Landschaftsmalers italienischer Abstammung und Neffe des bekannten geistvollen Architekten, sog er die den Deutschen seit einem Jahrtausend so oft verderblich gewordene Liebe zu Italien und zur klassischen Kunst schon mit der Muttermilch ein. Um so mehr als die trostlosen Zustände Preußens zu Anfang des Jahrhunderts wahrlich zu nichts so geeignet waren, als einen das Ideal in der Ferne suchen zu lassen. Sie spiegeln sich noch in den späteren Worten des Künstlers „der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom". Während 1806—13 auf dem Lande, durch seine ob ihrer Schönheit und ihres Geistes berühmte Mutter erzogen, war er in seltener Kraft und Gesundheit aufgeblüht, hatte sich überall durch seine geniale Persönlichkeit Platz gemacht, war schon früh wie von allen Frauen, so auch von der Rahel und einer Prinzessin von Preußen gefördert worden und von letzterer unterstützt, 1822 nach Rom gekommen. Auf der Berliner Akademie scheint er wenig oder nichts gelernt und nur die größte Verehrung für Carstens eingesogen zu haben, den er nunmehr mit all' seinen Tugenden und Fehlern fortsetzte. Er blieb zehn Jahre in Rom, welches ihm alsbald die Heimat ward, und das er geistig eigentlich nie mehr verließ. — Alle seine bedeutenderen Kompositionen sind da entstanden, wo er sich bald mit Koch und Thorwaldsen befreundete und in eine durchaus ideale, von ihm ganz unhistorisch hellenisch getaufte Welt dermaßen hineinlebte, daß eigentlich nichts anderes für ihn existierte. Das ward sein Verhängnis, denn diese ideale Welt hatte mit irgend einer, die je existiert hat, fast nichts mehr gemein, am wenigsten die Naturgesetze. Während es keinem antiken oder Renaissancekünstler jemals eingefallen ist, den festen Boden des Vaterlandes oder die Gemeinschaft mit der eigenen Nation aufzugeben, bekam er das gleich so vielen Deutschen jener Zeit aus purer Romantik fertig, genau wie sein Vorbild Carstens. Ebensowenig wie dieser, lernte er aber auch jemals sich der Mittel der Darstellung vollständig bemächtigen. Dagegen unterscheidet er sich in dem starken dämonischen Element, wie es sich in seinem „Leben einer Hexe" und dem noch größeren Zyklus „Das Leben eines Wüstlings" ausspricht, ganz von Carstens. — Auch seine antike Stoffe behandelnden Kompositionen — zum malen brachte er es nie — spiegeln wie gesagt, weit weniger das Griechentum, als seine eigene übrigens hochbedeutende, ja selten frische und ursprüngliche Persönlichkeit ab, erhalten lediglich dadurch ihr nicht geringes Interesse. Im Gefühle seiner ungewöhnlichen physischen Gesundheit und geistigen Kraft zu allen möglichen Exzentrizitäten geneigt, verdarb er es dadurch mit allen Höherstehenden, ja endlich selbst mit seiner Protektorin so, daß er das Stipendium darüber verlor. Da die meisten Italiener der Deutschen Liebe nur so lange zu erwidern pflegen, als sie dafür bezahlt werden, und weit entfernt von deren Kosmopolitismus sind, so ward Genelli dadurch zur Rückkehr nach Deutschland genötigt. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Leipzig kam er 1836 nach München, ohne es, trotzdem sich Cornelius und Rottmann aufs lebhafteste für ihn verwandten, jemals zu einer

Förderung durch den König Ludwig bringen zu können, während doch die bald darauf nach Schwanthalers Zeichnungen von Hiltensperger gemalte Odyssee, wie für ihn gemacht gewesen und jedenfalls in seinen Händen etwas ganz anderes geworden wäre. Aber dem König war und blieb der Mann mit dem stolzen Nacken und der hohen Denkungsart antipathisch. Schon weil er jedes nationalen Zuges entbehrte und ewig nur Kompositionen in Konturen gab. Alle Welt aber wußte, daß Genelli noch viel weniger zu malen im stande war als Cornelius, ja in seinem künstlerischen Können nie weit über einen nur sehr leicht schattierten Umriß hinausging. Erst in seinen letzten Jahren, wo ihm der edle Graf Schack durch eine Reihe Aufträge Gelegenheit zur Ausführung seiner schönsten Kompositionen in Öl gab, hat er einiges in dieser Beziehung nachgeholt. Ebenso war er gleich Carstens nie im stande, Individuen darzustellen, gibt immer blos Typen, die er zudem ewig wiederholt. Nur mit Homer, der Bibel, dem Dante und Don Quijote beschäftigt, übte er dennoch durch den unwiderstehlichen Zauber seiner geistvollen Persönlichkeit, bei der fast antiken Heiterkeit, mit der er seine Armut ertrug, eine große Anziehungskraft aus auf die kleine Gemeinde von Verehrern, die er um sich versammelt hatte, bis er 1858 München mit Weimar vertauschte. Einen Einfluß irgend einer Art auf die Nation hat er dagegen selbstverständlich nie gehabt, nie haben können, so wenig wie Carstens. Seine besten Kompositionen gehören der Schilderung antiker Mythe, so ein Homer, der den Hirten seine Gesänge vorträgt, ein Äsop, der den Mitsklaven Fabeln erzählt, die Entführung der Europa, die Mythen von Eros und Psyche wie von Ganymed u. a. m. Weder naiv noch humoristisch, posieren seine Figuren fast alle wie die des Carstens, aber er besitzt dafür in der Darstellung des Nackten eine Virtuosität wie kein anderer Zeitgenosse. Dennoch haben nicht einmal seine großen, durch den Stich publizierten Zyklen, wie der oben erwähnte Wüstling, die Odyssee, Dantes Hölle u. a. durchdringen können, da sie dem Geiste der Nation aber auch in gar keinem Stücke entsprachen. Indes ist die ideale Hoheit und Männlichkeit der Gesinnung, die aus ihnen spricht, wie ihr Formenreiz so groß, daß man sie immer zum besten rechnen muß, was wir in dieser Art besitzen, wenn auch ihr Mangel jeder Individualisierung der Figuren den Beschauer rasch ermüdet. Außer auf Rahl hat Genelli in München am meisten auf den schon besprochenen Brugger und J. B. Berdelle (geb. in Mainz 1814, † 1876 in München) gewirkt, der in Düsseldorf unter Schadow gebildet, dann ebenfalls 1840 nach Paris zu Delaroche wanderte, auch von Gleyre Einflüsse erfuhr und sich, 1844 nach München kommend, dort alsbald an Genelli anschloß, dadurch aber trotz eines schönen koloristischen Talents und des Adels seiner Empfindung sich so ganz von der nationalen Art trennte, daß er es absolut zu keiner Anerkennung, selbst unter den Künstlern bringen konnte, was ihn zuletzt dazu trieb, den Tod in der Isar zu suchen. In dem Münchener Polytechnikum hat er eine Reihe schön erfundener allegorischer Bilder gemalt, ebenso die vier Jahreszeiten für Sina in Wien u. a. m.

Kann man nun das Schicksal solcher Charaktere, die sich so ganz von der Empfindungsweise ihres Volkes entfernt haben, bedauern, ja sie selber hochschätzen, so muß man es doch schon als einen entschiedenen Fortschritt bezeichnen, daß die Nation, dank der ihr durch König Ludwig verschafften ungeheuren Anregung bereits wieder selbst einen direkten Einfluß auf ihre Künstler zu äußern, sich in eine Wechselwirkung mit ihnen zu setzen anfing, wie sie seit zweihundert Jahren nie mehr



Der Raub der Europa. Von Bonaventura Genelli

stattgefunden hatte, und wie sie doch zur Entstehung einer wahrhaft gesunden Kunst, wirklich klassischer Kunstwerke, ganz unerläßlich ist. Wenn sie also Künstler wie Carstens, Genelli u. a., die sich so ganz von ihr abgewendet hatten, auch ihrerseits hartnäckig ignorierte, so war sie vollkommen in ihrem Recht, nicht jene, und jedes tüchtige Volk wird es ebenso machen, ja es ist gerade ein Beweis von steigender Gesundheit, wenn es das zu thun anfängt. — Denn die Erhaltung der nationalen Eigenart geht jeder anderen Rücksicht vor. Hätten sie allen abgeschmackten Schrullen ihrer Gelehrten und Künstler folgen wollen, so sprächen die Deutschen heute lateinisch oder griechisch, sängen italienisch, malten französisch; folgten sie ihren höheren Klassen, so plapperten sie auch französisch, so gut als sie sich nach Pariser Muster kleiden mußten. Es gibt überhaupt keine Narrheit, bis auf des Pfarrers von Litzelstetten Weltsprache Volapük, deren Annahme man ihnen nicht zugemutet hätte. Wie die Juristen unser Recht dem römischen geopfert haben, wie wir jetzt sogar das allerpersönlichste, unsere Handschrift und unsere Drucklettern der unvernünftigen Ausländerei unserer Gelehrten opfern sollen, so hätten wir nach und nach die Selbstvernichtung immer weiter getrieben. Der eigentliche Inhalt dieser ganzen antikisierenden Richtung, wie sie in Carstens und Genelli gipfelt, ist auch gar nicht das Leben der Hellenen, von dessen wirklichem Inhalt alle diese Künstler herzlich wenig wußten, sondern er ist Rousseau entlehnt, der die Menschheit mit Milch nähren wollte, aber selber Gänseleberpasteten vorzog, der die Freuden idyllischen Familienlebens pries und seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickte. Es ist eine Art goldenen Zeitalters, wie es nicht nur nie existiert hat, sondern auch gar nicht wünschenswert ist, da es der Natur des Menschen ebensosehr widerspricht, als der trostlos langweilige Himmel des Christentums, den es ersetzen wollte. Dergleichen ist aber noch unsinniger als je zuvor, seit die Darwinsche Entwicklungstheorie die Welt erobert und uns gezeigt hat, wie langsam sich die Menschheit vom Tiere zum jetzigen Zustand emporgearbeitet, und wie ihr inneres Gesetz die immer weitere Ausbildung des Individuellen und die schärfere Abgrenzung der Arten, also der einzelnen Nationen, am allerwenigsten aber die Auflösung der Menschheit in einen unterschiedslosen Brei sei. Also gerade das Gegenteil des geträumten Rousseauschen Naturzustandes der Gleichheit! — Was aber der wirklichen Natur der Menschen durchaus widerspricht, kann niemals ein gesundes Ideal sein, denn es handelt sich für die Kunst darum, diese Natur zu veredeln, nicht sie aufzuheben. Die Abneigung speziell der Deutschen gegen diese ganze antikisierende Kunst war und ist darum vollständig berechtigt.

Man sagt nun, die dauernde Ausbildung des Individuellen müsse notwendig zur Karikatur führen in der Kunst und deshalb sei das Studium der Antike notwendig um das zu verhindern. Dazu wird man aber derselben ebensogut entraten können, als zu allem andern, dazu reicht das Gesetz der Harmonie aller Teile mit dem Ganzen und seine Zweckmäßigkeit vollkommen aus. Doch die Antike allein vermag den Schönheitssinn auszubilden, sagt man nicht minder. Dann ist nur zu bewundern, daß Correggio, Tizian und Murillo, die alle von der Antike so gut wie nichts wissen, ihren Einfluß nirgends zeigen, dennoch ihren Geschmack so leidlich entwickelt haben! Die Antike ist zudem ganz und gar nicht frei von Manier, einige wenige ihrer bewundertsten Figuren ausgenommen, spiegelt sie vor allem die ungeheure Eitelkeit des Griechenvolkes wieder, die nur darum nicht so sehr verletzt, weil

sie mit einer gewissen naiven Selbstverständlichkeit auftritt. Fast alle diese Figuren von Göttern und Heroen lassen sich vor allem mit Wohlgefälligkeit sehen, ja sie fordern die Bewunderung förmlich heraus, sie posieren, um es mit einem Worte zu sagen. Dieses allerdings hat nun die antikisierende Schule sofort in die Malerei eingeführt, dadurch ist aber gerade jenes unausstehlich theatralische Wesen entstanden,



Fischer und Nixe. Von Christ. Heinr. Hanson.

welches sich seit der Spätrenaissance durch die ganze Kunst wie eine Pest zieht und in der durch Carstens und David hervorgerufenen antikisierenden Schule nur den pompösen Schwulst des Barockstils mit ebenso gezierter Einfachheit vertauscht, aber es so selten als jener je zu voller Unbefangenheit bringt. Die Kälte des akademischen Zopfes, wie ihn die Füger, Hetsch, Langer u. a. zeigen, ist sogar so wenig von Carstens verschieden, daß man, wie wir gesehen, seine und des Genelli gezierte Posen schon alle auf Robert v. Langers Fresken finden kann, mit denen er seine Villa in Haidhausen verzierte.

Daß alle antikisierende und das Studium des wirklichen Lebens wie die Individualisierung der Gestalten vernachlässigende Kunst mit Notwendigkeit kalt und

theatralisch werde, das sollte auch Karl Rahl (geb. 1812 zu Wien, † 1865 ebenda) erfahren, der in den vierziger Jahren wiederholt in München weilte, von Genelli Einflüsse empfing, und zufolge seiner überwältigenden, überaus geistvollen und lebenssprühenden Persönlichkeit auch deren noch mehr auf die Schule ausübte. Ganz akademischer Eklektiker wie Mengs, doch diesem an künstlerischer Gediegenheit weit nachstehend, hatte er wenigstens über das Kolorit der großen Renaissancekünstler tief nachgedacht und die Gesetze desselben zu ergründen gesucht. So gelang es ihm in München einen folgenreichen Anstoß zu geben, obwohl man bei der Roheit seiner eigenen, jedes feineren Naturstudiums und jeder Individualisierung entbehrenden, wenn auch dekorativ wirksamen Arbeiten selten mit denselben einverstanden zu sein vermochte. — Genau wie die des Cornelius und Overbeck, wenn man sie nur in Kontur sah, so machten auch seine Bilder allemal einen klassischen Eindruck nur, bis man sie näher betrachtete. Dennoch hat er wie gesagt, zur Bildung einer Münchener Koloristenschule viel beigetragen, speziell auf die Landschafter Rottmann, Schleich, Stange u. a., entschieden eingewirkt.

Ähnliches kann man auch von dem schon lange vor ihm aufgetauchten Christ. Heinr. Hanson (geb. Altona 1791) sagen, der bei einem Gaukler aufgezogen, sich dann der Malerei zuwandte, nach Italien begab und nach langem Aufenthalt in Rom 1831 nach München kam, wo er durch ein Gemälde des Fischers nach Goethe großes Aufsehen erregte, da er diesen schwierigen Vorwurf in Komposition und Färbung fast klassisch löste, so daß man das Bild als eine der gesundesten Blüten der damaligen Romantik betrachten konnte. Auch eine büßende Magdalena, Madonna mit dem Kinde, Christus am Ölberg u. a. m. zeigten, daß er die Malerei der italienischen Cinquecentisten mit mehr Erfolg als die meisten Zeitgenossen studiert, aber freilich darüber auch den nationalen Zug eingebüßt hatte, wie Rahl. Darum konnte es der kränkliche Mann zu keinem nachhaltigen Erfolge bringen und soll in einem Altonaer Armenhaus gestorben sein.

Zu den talentvolleren Künstlern der Cornelianischen Schule, welche sich dann mehr der koloristischen Richtung zuwandten, gehörten noch Leop. Schultz (geb. in Wien 1804, † 1873 in Heiligenstadt), der 1829 durch Schwind nach München gezogen ward, sich an Schnorr anschloß, nach Italien ging und dann im Königsbau mehrere antike Stoffe behandelte, aber bald nach Wien zurückkehrte. Bedeutender für München ward C. F. Nilson (geb. 1811 zu Augsburg, † 1879 in München), der die obenerwähnten Skizzen des Peter Heß aus der griechischen Geschichte mit so großem Geschick in den Hofgarten-Arkaden in Fresko ausführte, daß ihm Kaulbach dieselbe Arbeit bei seinen gemalten Skizzen für die Gemälde übertrug, mit denen die Außenseite der Münchener Neuen Pinakothek geschmückt ward. Dieses von Voit, einem Schüler Gärtners (geb. zu Wassertrüdingen 1811, † 1870 ebenda) in sehr modernisiertem romanischem Stil errichtete, aber an Zweckmäßigkeit wie Schönheit weit hinter dem Klenzeschen Vorbild zurückbleibende Gebäude, sollte in jenen Fresken Kaulbachs den Schmuck für die kolossalen Wandflächen des jeder wohltätigen Gliederung entbehrenden Baues erhalten. — Mit einer leichtsinnigen Frivolität entworfen, wie man wohl Karikaturen für die „Fliegenden Blätter", aber niemals riesige Monumentalgemälde behandeln durfte, sind sie Kaulbachs unglücklichste Arbeit geworden. Es ist das um so mehr zu bedauern, als sich sein großes Talent ganz reale Figuren von allbekannten Zeitgenossen charakteristisch aufzufassen hier sowohl

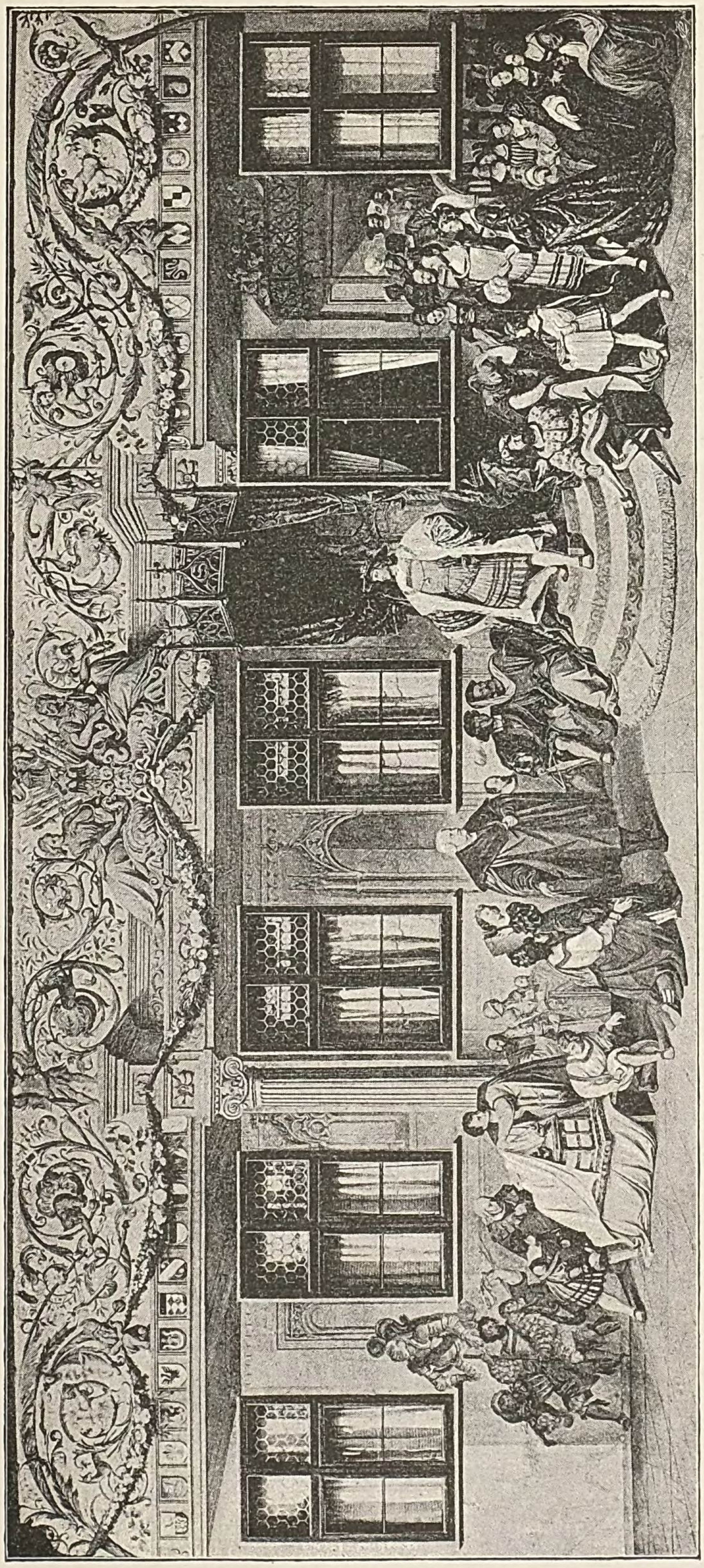
an den die Geschichte der Münchener Kunst seit König Ludwig erzählenden Gemälden der südlichen und westlichen Seite, als bei den die zwölf Hauptträger dieser Epoche darstellenden Einzelfiguren auf der Nordseite glänzend bewährt hat. Die, Allegorie und Realität willkürlich mischende Komposition, war aber eigentlich viel eher eine witzige Verhöhnung aller Beteiligten, ja des Königs selber, als eine Apotheose, was sie doch sein sollte, und man kann es kaum bedauern, daß diese die tiefste Erbitterung des Cornelius und besonders Schnorrs hervorrufende Arbeit dem Münchener Klima sowenig Widerstand zu leisten vermochte, daß sie heute bereits fast ganz unsichtbar geworden. Nilson aber, der sie ausführte, hatte hier der Freskotechnik jedenfalls eine weit tiefere und kräftigere Färbung abgerungen, als sie Kaulbachs heute im Innern befindliche Skizzen zeigen. Ob die schlechte Zeichnung des Einzelnen bei den Figuren ihm oder Kaulbach angehöre, ist heute kaum mehr zu entscheiden.

Ein ähnliches Talent wie Nilson zeigte der Corneliusschüler Ferdinand Wagner (geb. 1820 zu Schwabmünchen, † 1881 zu Augsburg), der nach Ausführung mehrerer Freskogemälde in seiner Heimat vom Fürsten Fugger 1860 beauftragt ward, das Fuggerhaus in Augsburg mit fünf riesigen, auf die Geschichte des Hauses bezüglichen Fresken zu verzieren und sich dieses Auftrages mit unbestreitbarem Geschick, Stilgefühl und gesundem, wenn auch zum Bunten neigenden Farbensinn entledigte. Weniger gelungen sind seine Fresken am Rathaus in Konstanz, die mehr die Mängel dieser Richtung als ihre Vorzüge zeigen.

Unstreitig erhielt diese romantische Historienmalerei für ihre größere Ausbildung des Kolorits einen Hauptantrieb durch die Ausstellung jener zwei großen Ölgemälde von Gallait und Biefve, welche die Abdankung Karl V. und das Kompromiß der niederländischen Edeln darstellend, auf ihrem Triumphzuge durch ganz Deutschland um 1842 in München eintrafen. Dort hatten sie einen Erfolg, der mit ihrem wirklichen Wert in fast lächerlichem Widerspruch stand und in der widerwärtigsten Weise zeigte, wie die Deutschen und zwar die so sanguinischen Künstler am allermeisten immer geneigt sind die Überschätzung des Neuen und Fremden bis zur Abgeschmacktheit und Selbsterniedrigung zu treiben. Nur Schwind, der selbst in Rom aus der Sixtina kommend, ruhig an seinem Ritter Kurt weiter gezeichnet hatte, behielt den Kopf oben und schrieb von Frankfurt, wo er die Bilder sah: „Einem schimpfenden Chorus gegenüber würden mir ohne Zweifel auch die großen Vorzüge einer so ausgezeichneten Technik einfallen, Mir ist aber noch übel von dem elenden Lobgehudel und erlogenen Entzücken, von dem hier die Luft erschallte, vermischt mit einem in meinen Augen eigentlich niederträchtigen Herabsehen auf die Bemühungen der eigenen Landsleute . . ." Das war nun in der Mainstadt um so richtiger, als man dort heute, Gallaits Bild mit den damals schon vorhandenen des Phil. Veit und selbst Lessings ebenfalls naturalistischem Guß vergleichend, des Belgiers Werk an wirklichem Kunstwert so tief unter jenen Schöpfungen echt deutschen Geistes und selbsterrungener Technik finden wird, daß man die einstige Vergötterung absolut nicht mehr begreift. — Soviel bewies sie jedenfalls, daß die Zeit der Cornelianischen Schule schon damals völlig um war, und alles die bald darauf eintretende realistische Periode unserer Kunst ankündigte.

Der Übergang zu ihr ward hauptsächlich durch die ein gesundes Naturstudium unbedingt erfordernden Sittenbilder und zum Teil durch Corneliusschüler selber vermittelt, so durch Ruben, der ungeheures Glück machte mit einer Anzahl sentimentaler Sennerinnen auf dem Berge und Nonnen im Thal, dann mit einer Überfahrt

über den Chiemsee während des Abendläutens und einen Rudolf von Habsburg, der vor dem Priester absteigt, endlich mit einem Kolumbus, welcher genau wie ein moderner deutscher Professor aussehend, die Glückwünsche seiner nicht weniger gefühlvollen Mannschaft angesichts des aus den Fluten auftauchenden Amerikas empfängt. Dies sehr schwächliche Bild erntete aber solchen Beifall im sentimentalen Deutschland, daß es ihn zum Direktor der Wiener Akademie machte. Weit bedeutender war die Verteidigung eines Hauses in Schwaz durch aufständische Tiroler von Adolf Mende (geb. in Leipzig 1811, † 1857), der, erst Jurist, 1828 nach München gekommen



Überreichung der Geschenke der Stadt Augsburg an Kaiser Max. Von Ferdinand Wagner

Freskogemälde am Fuggerhause zu Augsburg

war und sich gleich der Schilderung des Tiroler Befreiungskampfes zugewandt hatte, aber erst mit diesem um 1836 gemalten Bilde einen durchschlagenden Erfolg davontrug. Allerdings ist die Handlung noch ganz nach Cornelianischem Rezept pyramidalisch um einen Sterbenden aufgebaut und mit vortrefflich erfundenen Episoden rundum so systematisch gespickt, daß das Ganze durchaus absichtlich und gesucht erscheint. Aber die einzelnen Figuren sind doch so charakteristisch gegriffen, das Ganze ist so dramatisch packend, wie es der sonst weit überlegene Peter Heß nie zuwege gebracht, so daß trotz der herzlich schlechten Malerei der Erfolg wohl er-



Kolumbus entdeckt Amerika. Von Christian Ruben
Nach einer Galvanographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München

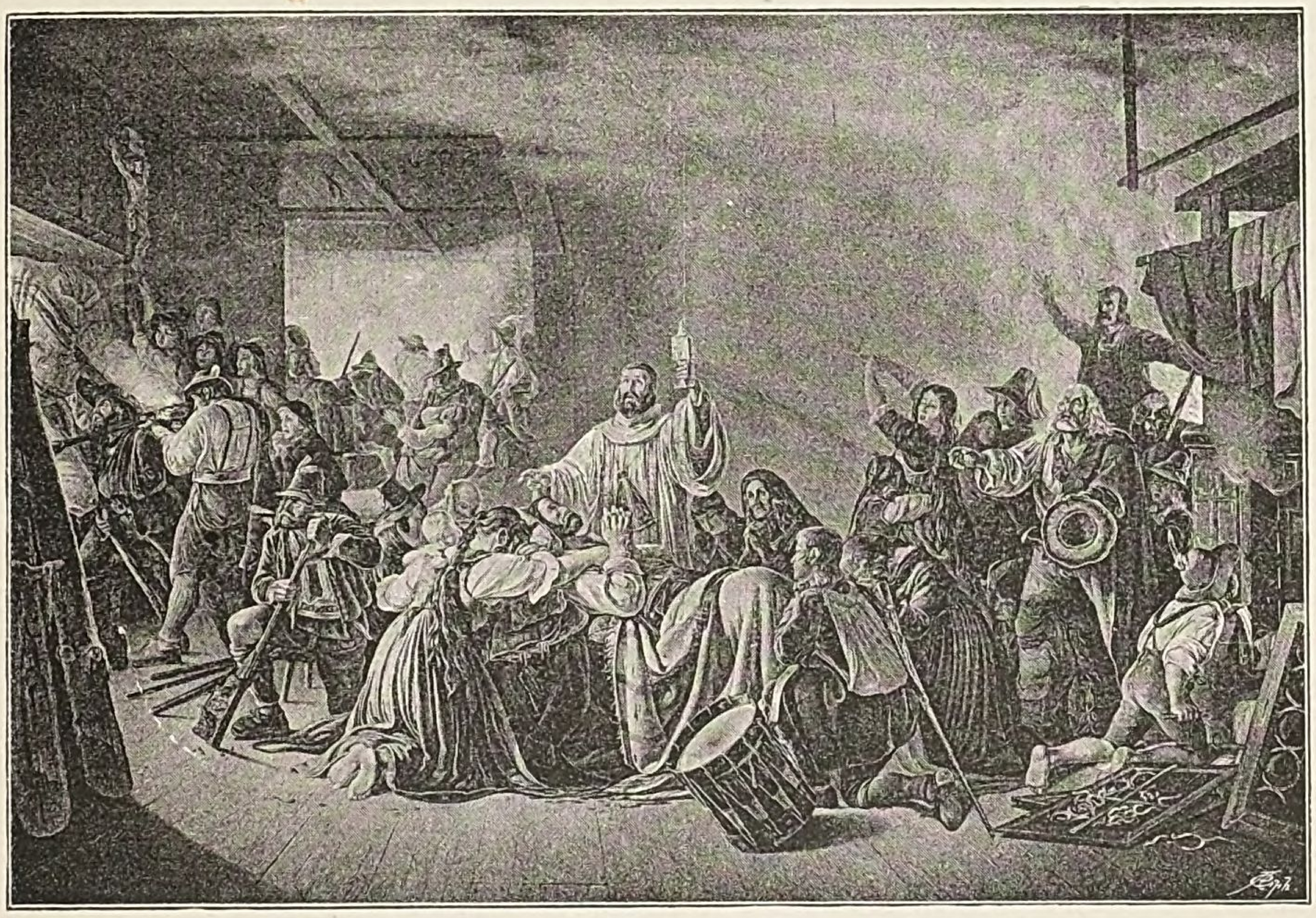
klärlich war. Der Künstler selber hat dies Werk nie mehr wieder erreicht, weshalb er nach Italien ging, sich 1848 am Aufstand gegen die Österreicher beteiligte und dann endlich, es nicht mehr zu Erfolg bringend, den Tod in der Weser suchte.

Ein mehr dem Bildnis zugewandtes Talent besaß dann der Corneliusschüler Engelbert Seibertz (geb. 1813 zu Brilon in Westfalen), der 1832 nach München kam, sich da zu einem geschickten Porträtmaler ausbildete, aber nach längerem Aufenthalt in Österreich in München auch einen Faust illustrierte und romantische Historienbilder malte. Weit verdienstlicher ist ein großes in Fresko ausgeführtes Porträtbild von den Rittern des Maximiliansordens im Maximilianeum, welches die damaligen Glieder desselben frappant ähnlich wiedergibt. Schon 1808 zog sich Seibertz indes nach Arnsberg zurück.

Nach Rubenschem Rezept malte auch H. Sagstätter (geb. 1808 in München,) barmherzige und unbarmherzige Schwestern, ging aber dann zur

† 1883

Cornelianischen Schule über, während Kaspar Kaltenmoser (geb. 1806 zu Horb, † 1867), die Lithographie mit der Malerei vertauschend, schon 1833 durch eine Tiroler Kneipszene sich bekannt machte und von nun an die Stoffe seiner nach dem Muster des Mieris mit peinlicher Sorgfalt ausgeführten Gemälde bald dem oberbayerischen Volksleben, bald dem seiner Schwarzwälder Heimat, ja selbst Istrien entnahm, mit einer ängstlichen Modell- und Stoffmalerei, die seine sonst guten Erfindungen allzusehr beeinträchtigt. — Auch Moritz Müller, gen. Feuermüller (geb. in Dresden 1807, † 1865 zu München), Schüler von Mathäi und 1830 nach



Verteidigung eines Hauses in Tirol im Jahre 1809. Von Adolf Mende
Nach einer Lithographie aus dem Verlage von Fr. Gypen in München

München gekommen, verdarb sich seine fast immer künstlich beleuchteten Kompositionen aus dem oberbayerischen Volksleben durch eine viel zu peinliche Ausführung. So seine Brautwerbung, Heimfahrt der Braut, Christmette, die alle einen sentimentalen Beigeschmack besitzend, gerade dadurch Erfolg hatten.

Als der weitaus bedeutendste, ja wahrhaft schöpferisch und ursprünglich begabte von diesen Sittenbildmalern muß indes Karl von Enhuber gelten (geb. 1811 zu Hof, † in München 1867). Einen Teil seiner Jugend in Nördlingen verlebend und mit Melchior Meyr das Gymnasium besuchend lernte er dort zuerst das schwäbische Kleinbürger- und Bauernleben kennen und kam dann nach München mit dem Vorsatz, da das Recht zu studieren. Bald gewann er indes der Themis keine Reize mehr ab, besuchte aber von 1832 an die Akademie, deren verwahrloster Unterricht ihn aber ebenfalls nicht befriedigte. Nun wollte er sich erst der Tiermalerei widmen, kam dann auf allerhand romantische Bilder, Wildschützen und Tirolerkämpfe, bis er um 1837 mit der humoristischen Behandlung des Münchener und oberbayrischen Volkslebens in sein richtiges Fahrwasser geriet. Mit der lebendigsten

Phantasie die feinste Beobachtung und ein instinktives Verständnis der Volksart verbindend, wußte er sich in alle Eigenheiten des oberbayrischen Stammes so hineinzufinden, daß er bei seinem gewinnenden Äußeren, seiner unverwüstlichen Heiterkeit das unbedingteste Vertrauen der Leute genoß, ja er gehörte bald selbst zum Volk wie Defregger, da alles bei ihm Intuition, nichts Reflexion war. — Seine Figuren wurden ihm regelmäßig so lebendig, daß er sie nicht nur mit der frappantesten Wahrheit reden lassen, sondern auch von allen Seiten zeichnen konnte. Langsam arbeitend, da er sich in der Akademie der Technik, besonders des Kolorits, bei weitem nicht ausreichend bemächtigt hatte, sind seine Kompositionen dennoch in ihrer Art oft so vollendete Meisterstücke, wie sie nie besser gemacht wurden. Denn er versteht nicht nur alle seine Figuren zu überaus charakteristischen Typen ihrer Gattung zu machen, ohne ihre Individualität irgend zu beeinträchtigen, sondern paßt auch ihre ganze Umgebung ihnen aufs genaueste an, so daß auf seinen Bildern nichts umsonst da ist und doch alles den Reiz der Zufälligkeit, des Ungesuchten bewahrt. Dabei hat er einen feinen Blick für alles Komische und trotzdem ein Wohlwollen, daß man über seine Originale lacht und sie zugleich doch liebgewinnt. Das oberbayrische Volk ist denn auch in seiner derben Naturwüchsigkeit nie wieder so unübertrefflich geschildert und verstanden worden, als er es in seinem „Wunderdoktor" 1854, dem „Haferlgucker", „Bürgergardist", Dorfmaler" wiedergibt, dann am vollendetsten im „unterbrochenen Kartenspiel" 1858, wo er die Handelnden zugleich mit einer Großartigkeit auffaßt, die an Shakespeares Lustspielfiguren erinnert (gest. v. Preisel). Ihnen folgte der „Stellwagen vor dem Wirtshaus" 1859, dann der „Gerichtstag" 1860, neben dem Kartenspiel" sein Hauptbild (Galerie Darmstadt), wo er am reichsten an Charakteren ist und dem der „Regentag im Gebirge" als eine Schilderung der Münchener Sommerfrischler folgte. Was er vor Knaus und Vautier entschieden voraus hat, die ihm an Schönheitssinn sonst überlegen, ist die außerordentlich frappante Charakteristik, da er die Oberbayern ebenso genau kennt als Defregger die Südtiroler; seine Menschen sind darum nur in und um München möglich. Nach diesen in ihrer Art einzigen Werken veranlaßte ihn sein Freund, der Dorfgeschichtendichter Melchior Meyr ins Ries zu gehen, wo sie ihre Jugendzeit verlebt, um dort seine Novellen zu illustrieren. Nun entstanden wiederum eine Anzahl grau in grau gemalter Kompositionen, in welchen dieser schwäbische Volksstamm kaum weniger schlagend wahr und überdies tief gemütvoll zugleich aufgefaßt ist, bis ihn der Tod über dieser Arbeit hinwegraffte.

Hatte Enhuber das Volksleben unübertrefflich geschildert, so versuchte Gisbert Flüggen (geb. 1811 zu Köln, gest. 1859 in München) das Leben der höheren Stände, besonders in der Zopfzeit, wiederzugeben. Er hatte sich ganz an Wilkie gebildet, dessen auf Veranlassung des Königs Ludwig gekaufte „Testamentseröffnung" überhaupt einen um so bedeutenderen Einfluß auf die Münchener Sittenbildmalerei ausgeübt hat als das in seiner Art klassische Bild ihr trotz seines ausgesprochenen Pessimismus besser als andere zeigte, daß sich auch der allermodernsten Gegenwart eine malerische Seite abgewinnen lasse, wie das Kaulbach, Peter Heß, Foltz und Monten übrigens auch bereits bewiesen hatten. Der Unterschied war nur der, daß Wilkie darthat, wie dies selbst bei den als so unmalerisch verschrieenen gebildeten Klassen sogar noch viel besser gehe als mit einer Vergangenheit, von der man in der Regel so wenig wußte. Indes kann man nicht sagen, daß Flüggen sein Vorbild



Gerichtstag an einem bayerischen Landgericht. Von K. von Enhuber

irgend erreicht hätte, schon weil er sich keineswegs auf den nationalen Boden stellte, so daß man niemals recht weiß, welchem Lande eigentlich seine edlen Väter, Schachspieler, weinprobierende Trinker, das Testament machende Damen und jesuitischen Erbschleicher oder prozeßführenden jungen Advokaten angehören. Dazu reicht seine Charakteristik selten oder nie aus bei seiner Neigung zur Manier. Doch besitzt er einen glücklichen Farbensinn, der seinen Bildern eine für jene Zeit auffallend gute Wirkung sicherte, trotz der schwachen Zeichnung. Sein bestes Werk ist eine ganz



Concilium Medicum. Von Joh. Geyer

Mit Genehmigung der Kgl. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

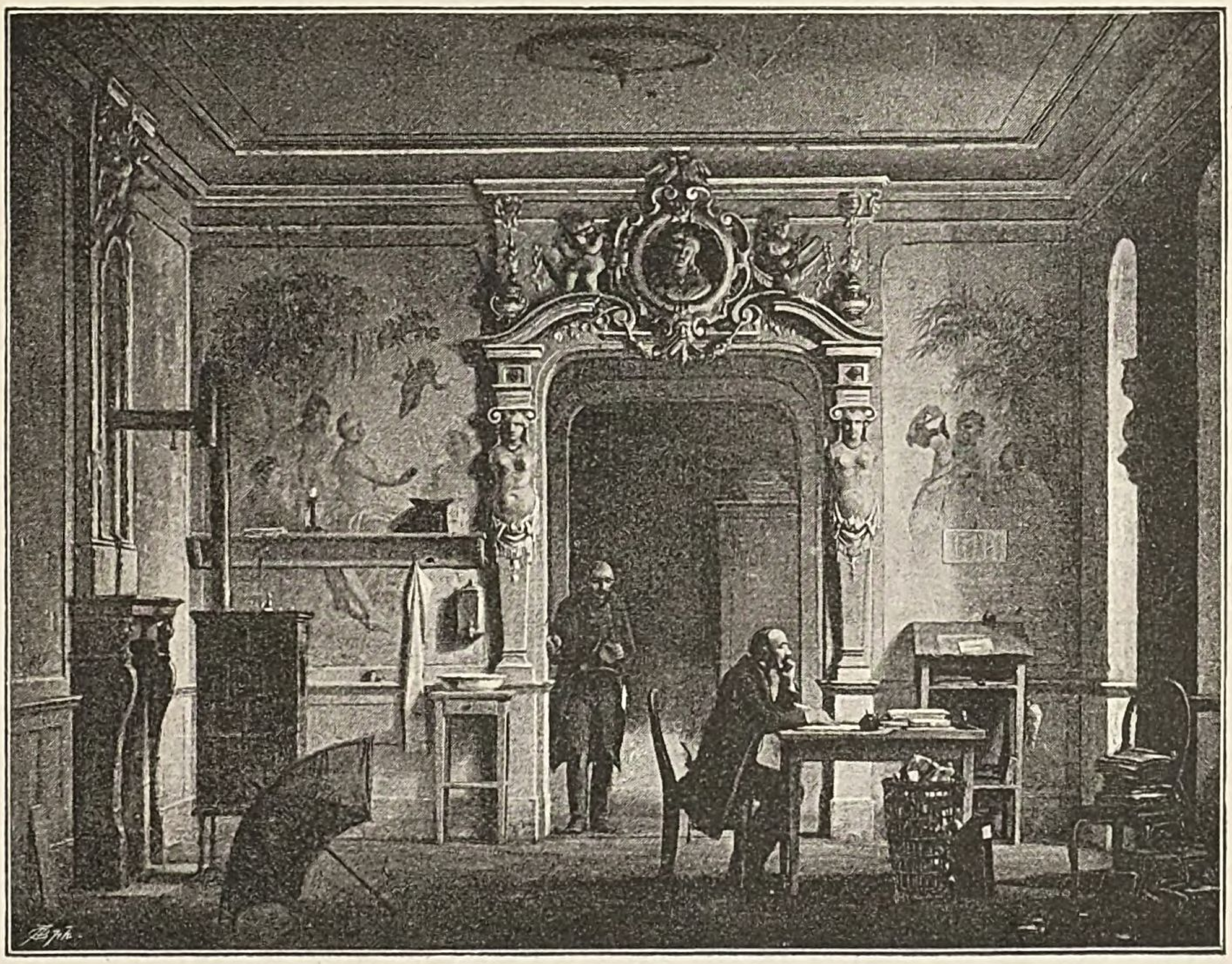
moderne Szene, der Tod des Königs Friedrich August von Sachsen, weil er sie direkt nach der Natur darstellen konnte.

Mehr zur Karikatur neigt der sonst begabtere Augsburger Joh. Geyer (geb. 1807, † 1875), der auch vorzugsweise Szenen aus der Zopfzeit gibt. Erst Schüler Cl. Zimmermanns, bereiste er später Belgien und Frankreich, wurde aber schon 1833 in Augsburg als Lehrer angestellt, um es nie mehr zu verlassen. In München machte er zuerst durch ein Concilium medicum Aufsehen (N. Pinakothek), das eine nicht verächtliche Gabe humoristischer Charakteristik zeigt. Hochzeiten und Kindstaufen, Konzerte, Maskenbälle gaben ihm dann Gelegenheit, sein Talent zur Kostümmalerei zu zeigen. Das beste, weil am meisten unmittelbare Naturbeobachtung

zeigende seiner komischen Bilder, ist wohl die von schwäbischen Bauern besuchte Menagerie. — Später ist er immer manirierter geworden in seiner Isolierung. — Viel Mutterwitz aber wenig Können zeigt Heinrich Marr (geb. in Hamburg 1809, † 1871 in München) in seinen dem Gebiet der niederen Komik angehörigen Szenen, in denen er Bürkel nacheifert, aber nicht erreicht. — Auch Karl Engel aus Frankfurt, der Münchnerinnen malte und Friedr. Schön (geb. zu Worms 1810, † 1867 in München), der vorzugsweise künstliche Beleuchtungsaffekte wählte, erreichten vorübergehend Beachtung.

Eine wirklich eigentümliche Gattung schuf sich Hermann Dyk (geb. 1812 in Würzburg, † 1874 in München), der sich von 1835 an durch selbst erfundene Architekturen bekannt machte, welche er durch ihre ganz charakteristische Belebung mit Figuren, zu bald romantischen, bald humoristischen, immer aber echt künstlerisch aufgefaßten, höchst originellen Sittenbildern umschuf. So von ersterer Gattung die mitternächtliche Hora, die Schatzgräber, das zerstörte Dorf; von der letzteren die Klosterküche, die Schreibstube, das Vorzimmer, auf dem Speicher, das Atelier, die Deputation beim Minister u. a. m. In ihrer glücklichen Erfindung und besonders überaus feinen und witzigen Beseelung jedes kleinsten architektonischen Details entfalten sie einen ganz ungewöhnlichen Reiz. Er hat auch höchst pikante Karikaturen für die Fliegenden Blätter, ebenso vortreffliche kunstgewerbliche Entwürfe gezeichnet und als Direktor der später zur Kunstgewerbeschule erweiterten und vom Staate übernommenen Schule des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, durch sein strenges Stilgefühl sehr wohlthätig gewirkt. — Ganz ihm in der romantisch architektonischen Richtung verwandt, aber besonders humoristisch und malerisch weit mehr begabt, ist Karl Spitzweg (geb. 1808 in München, † ebenda 1885), der früher Apotheker, erst mit 28 Jahren zur Malerei überging, sich sofort aber durch seine immer mitten aus dem Leben der Kleinstädter oder auch der Münchener Bürger selber herausgegriffenen humoristischen Bilder einen um so wohlverdienteren Ruf machte, als er auch wiederum den landschaftlichen oder architektonischen Teil derselben in ebenso eigentümlicher als echt poetischer Weise mit seinen witzig dem Leben abgestohlenen Figuren untrennbar zu verbinden wußte. Das Barock-Phantastische hat er aber nicht minder mit Glück kultiviert, als die Schilderung unseres Spießbürgertums. Seine Anachoreten, die sich in der thebaischen Wüste die Bibel an den Kopf werfen, oder die Musikanten, die Graf Almaviva ein Ständchen bringen läßt, sind ebenso urkomisch, als der Witwer, der von wehmütiger Betrachtung der Silhouette seiner verstorbenen Ehehälfte durch ein paar vorbeipassierende Mädchen völlig abgezogen wird. Die Zahl seiner komischen Bürgermeister, grilligen Junggesellen, zopfigen Militärs, verliebten Barbiere, im stillen sündigenden Eremiten, Bürgersoldaten, Bibliothekare, Naturforscher anzugeben, wäre geradezu unmöglich, man kann ihn nach dieser Seite der Erfindung hin den weitaus fruchtbarsten Humoristen unter unsern Malern nennen, dessen scharfem Blick aber auch keine einzige unserer unzähligen komischen Figuren entging. Sein landschaftliches und malerisches Verdienst ist nicht geringer, wenige Münchener Künstler sind so unerschöpflich an malerischen und oft überaus stimmungsvollen Motiven, die er aber nie der Natur entnahm, sondern immer frei erfand. Durch Rahl und Schleich angeregt, ward er nach und nach einer unserer besten Koloristen, der sich der Erfordernisse eines Bildes besser bewußt blieb als die meisten Anderen, wie er denn auch wohl der fruchtbarste unter unseren Kleinmalern ist, dessen in ihrer Art klassische Bildchen nach vielen Hunderten zählen.

Wir sind mit ihm, von der Regierungszeit des Königs Ludwig, aus der Spitzweg hervorging, bis mitten in die Gegenwart gekommen. Denn diese Jahre, von 1840—1848 charakterisieren sich bereits durchaus als Übergang von der Romantik zum Realismus. Merkwürdig ist dabei nur, daß man sich auch in dieser Periode noch immer nicht zu einem gründlicheren Studium des Kolorits der alten Meister entschloß, deren Werke man doch in der Galerie beständig vor sich hatte und deren Kompositionen man — im Kupferstich beständig plünderte. Ja es wurden der Benutzung der Galerie selbst alle möglichen Hindernisse in den Weg gelegt, so



Die Schreibstube. Von Hermann Dyk

daß höchst selten ein Maler sich entschloß, da zu kopieren oder nur Skizzen zu machen. Diese völlige Vernachlässigung eines so notwendigen Studiums machte sich selbst in der Bildnismalerei fühlbar, wo erst Friedr. Dürck (geb. 1809 zu Leipzig, † 1885 in München) seinen Onkel und Meister Stieler abzulösen und einer schärferen Individualisierung besonders des Kolorits Bahn brechen zu wollen schien. 1824 nach München gekommen, machte er durch verschiedene Bildnisse, so des Malers Heinlein 1835, dann eines Lievländers u. a. solches Aufsehen, daß er sich ganz der Poträtmalerei widmete und eine Menge vornehmer Personen aus der königl. bayrischen und kaiserl. österreichischen Familie, dann die Könige von Schweden und Dänemark u. a. m. malte, aber auch der Gefahr aller Hofmaler, durch die Besteller in einen süßlichen Idealismus gedrängt zu werden, nicht entging. Dies veranlaßte ihn später, sich dem Kostümbild zuzuwenden und meist Halbfiguren zu malen.

Ein anderer Schüler Stielers, Jos. Bernhardt (geb. 1805 zu Amberg, † 1885 in München), machte durch tüchtig bürgerliche Auffassung in der Art Graffs

soviel Glück, daß er 1837 selbst eine Malerschule eröffnen konnte, verfiel aber später der Manier, da er sich sowenig als Dürck eine freiere Behandlung, solideres Kolorit anzueignen vermochte, wie sein Bild König Maximilians (N. Pinakothek) zeigt. Ganz im Gegensatz zu diesen Künstlern malte W. von Kaulbach in dieser Zeit einige Porträts, die wie das Montens, Heinleins und des Königs Ludwig (N. Pinakothek) durchaus romantisch in theatralischen Kostümen aufgefaßt, in ihrer irisierenden Malerei an schlechte ältere Franzosen erinnern, aber bei ihrem affektierten Wesen außer der Ähnlichkeit nicht allzuviel Verdienst haben. Besser ist Kaulbachs Neffe, Fritz Kaulbach (geb. 1822 zu Arolsen), der bei seinem Onkel und dann in Italien gebildet, bei der Rückkehr Dürck und Bernhard als Modemaler entthronte, aber bald München mit Hannover vertauschte. Dort hat er eine Anzahl vortrefflicher Arbeiten, so die ganze königliche Familie auf einem riesigen Bilde gemalt, das ebensogut komponiert als ausgeführt ist und ihn als sehr geeignet zur Darstellung der höchsten Stände erscheinen ließ, da ihm wenigstens die Wiedergabe der Vornehmheit entschieden besser gelang, als seinen Vorgängern.

Freilich konnte sich niemand mehr verbergen, daß es auf diese schon lange nicht mehr ankam. — Denn seit 1840 zog eine neue Zeit herauf, die aller aristokratischen Romantik wie dem Klassizismus gleich entschlossen den Krieg erklärte. Selbst König Ludwig konnte daran um so weniger etwas ändern, als er in einen immer tieferen Widerspruch zu dieser Zeit geraten war, deren Denkungsart ganz von Strauß und Heine bestimmt ward. Während also in Bayern unter Abel die von Montgelas aufgehobenen Klöster zu hunderten wieder neu errichtet wurden, kam der König dadurch, ohne es zu merken, mit seiner ganzen Vergangenheit in Gegensatz. Noch viel entschiedener aber mit den gebildeten Klassen seines Volkes. Daran konnte selbst seine große persönliche Beliebtheit nichts ändern. Deshalb war seine Abdankung 1848 um so unvermeidlicher, als die ganze Romantik längst vor ihm abgedankt worden war von der Nation, die jetzt endlich, nicht am wenigsten durch sein Verdienst, zum Bewußtsein gekommen, Anstalt machte, ihre Geschicke selbst zu bestimmen und nicht mehr weiter blos über sich verfügen zu lassen, ohne gefragt zu werden. Daß diese Änderung in den Geistern auch eine solche in der Kunst bedingen mußte, das war um so selbstverständlicher, als das Schwergewicht in derselben sich nach Cornelius Abgang ganz von selbst verschob, je mehr sie festen Fuß in der Nation faßte, von ihr beeinflußt ward und sich aus einer nur aristokratischen zu einer wahrhaft volkstümlichen zu gestalten suchte. Um das zu können, mußte die Münchener Kunst aber endlich erst ihre großen Gebrechen zu verbessern suchen, eine Arbeit, die schon von 1840 an ihre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Die grobe Vernachlässigung des Handwerks, der Technik blieb das gemeinsame Kennzeichen dieser romantisch-klassizistischen Periode der Münchener Kunst, die deshalb aus der Pfuscherei nicht nur nicht heraus, sondern sogar immer tiefer hinein kam, da sie es weder zu gründlichem Studium der Zeichnung und Modellierung noch zu irgend einem koloristischen System brachte. Neben der totalen Verwahrlosung des akademischen Unterrichts, die niemals soweit getrieben ward, als in dieser angeblich klassischen Epoche, lag die Hauptschuld, wie erwähnt, an der nicht minder großen Vernachlässigung des Studiums der alten Koloristen. Ja, man hatte gar kein Verständnis mehr für dieselben und ihre Vorzüge, für das, was ihnen allen gemeinsam ist, was Raffael so gut besitzt, als Tizian, Rubens oder

Murillo. Werke wie Kaulbachs doch mit auffallendem Geschick gemaltes Jerusalem zeigen das vielleicht noch mehr als des Cornelius vollkommen systemlose Stümperhaftigkeit in der Malerei, denn sie beweisen, daß man die letztere nur mit etwas noch schlimmerem, mit einem so gründlich verderbten Geschmack vertauscht hatte, daß



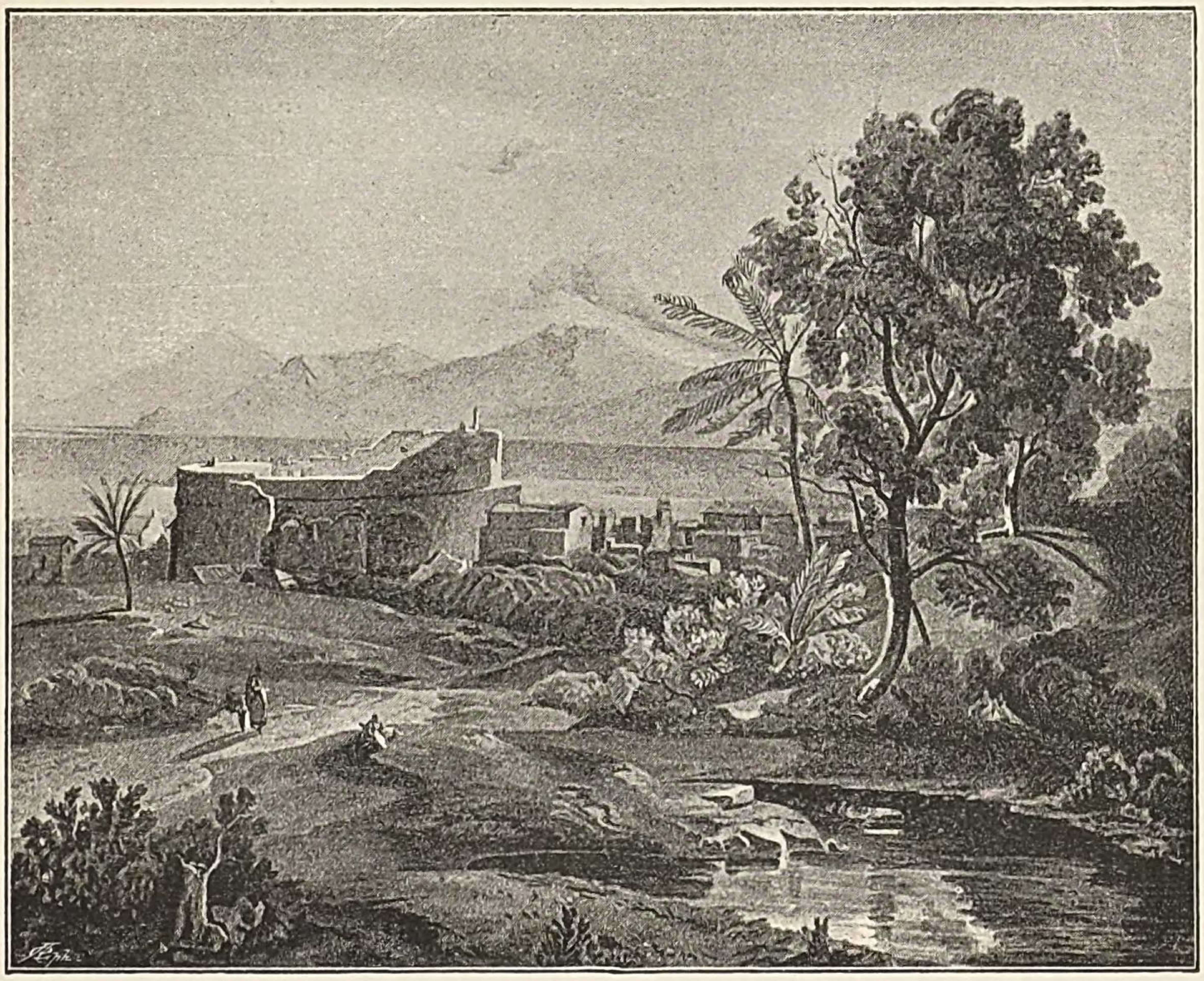
Die Serenade. Von Karl Spitzweg

er noch weit hinter dem der so tief verachteten Zopfmaler zurückblieb. — Hier konnte die Besserung also neben einem gründlicheren Studium der Alten blos von einem erneuten und gründlicheren Studium der Natur — dem Realismus — ausgehen, dessen Eintreten daher unvermeidlich war.

Haben wir die Anfänge zu dieser unvermeidlichen Umkehr schon bei der Sittenbildmalerei nachgewiesen, wie sie Peter Heß, Bürkel und nach ihm Enhuber bereits in dieser Periode betrieben, so ging doch speziell die Verbesserung des Kolorits keineswegs von ihnen, sondern unzweifelhaft von den Landschaftern aus, die seit Wagenbauer niemals mehr so gänzlich von dem Studium der Natur überhaupt, wie der Gesetze des Lichts und der Farbe abgewichen waren, als die Historienmaler.

Auch die Landschaftsmalerei dieser Epoche zeigt indes merkwürdigerweise zwar etwas mehr, aber doch immer noch viel zu geringe Spuren des Studiums der alten klassischen Meister der Farbe. Am allerwenigsten sogar thut das Rottmann, der diese ganze Periode der Münchener Landschaftsdarstellung vollkommen beherrscht. Er war schon 1826 zum erstenmal nach Italien gegangen und brachte von da eine Masse Studien zurück, malte auch einige Bilder dort, die alle seinen, schon in Heidelberg ausgebildeten Stil nunmehr ganz fertig zeigen. Bei aquarellartig-bunter, das Helldunkel meist viel zu sehr verschmähender Färbung offenbart derselbe doch eine so edle, rythmisch geläuterte Form, solches Verständnis der Terraingestaltung und selbst der Architekturformen, daß seine Bilder auch heute noch durch ihre ganz historische, sich lediglich auf die Wiedergabe des Wesentlichen beschränkende Auffassung bestechen, obwohl er in seiner Vereinfachung der Form manchmal beinahe bis zum tapetenartigen geht. Dadurch prägen sich dieselben aber auch so unauslöschlich ein, weil er immer nur den großen Totaleindruck einer Gegend, diesen aber in all' seinen charakteristischen Momenten mit ungewöhnlicher Energie wiedergibt. Etwas anderes aber als Veduten bringt er nie, am allerwenigsten Stimmungsbilder, seine Anschauung ist durchaus klassizistisch. Der König Ludwig, welcher die meisten dieser unterm unmittelbaren Eindruck der Natur entstandenen Bilder erwarb, die sich wie Taormina, Ischia, Palermo, Syrakus noch durch einen feinen grauen Ton vor der späteren erst bei der Rückkehr nach München angenommenen schweren Färbung vorteilhaft auszeichnen, geriet nun, wohl infolge seiner schon fertigen Distichen, auf die Idee, sich die neuerbauten Arkaden des Hofgartens mit einer Reihe solcher den Beschauer durch Italien führender Prospekte verzieren zu lassen. Dies veranlaßte 1829 eine neue Reise nach Italien, um das Material zu vervollständigen. System und Konsequenz kam bei der den König wie den Maler gleich sehr beherrschenden Romantik indes doch nicht hinein, da ganz Oberitalien mit zwei, Mittelitalien auch nur mit zwei Bildern sich begnügen müssen, während das historisch soviel weniger wichtige Sizilien fast die Hälfte absorbiert. Der Maler fühlte das, der König aber schnitt die Diskussion über die Auswahl allemal damit ab, daß er sagte: „Glauben Sie denn, ich schüttle meine Distichen aus dem Ärmel?" Daß Rottmann mit der so schwierigen Technik der Freskomalerei noch gar nicht vertraut war, — es kannte sie doch im Grunde genommen, damals niemand — das sieht man besonders an der ersten Hälfte dieser von 1833—1835 ausgeführten Fresken gar sehr, wie es sie jetzt leider dem Untergang entgegenbringt. Nichtsdestoweniger entstand hier etwas, was einem selbst heute noch, nach einem halben Jahrhundert immerhin das reinste Vergnügen von allem macht, was der König Ludwig von Gemälden hervorgerufen, wie es seinesgleichen in der modernen Malerei nirgends findet. So edel und groß-

artig ist die Auffassung, so ganz vom heiter ernsten klassischen Geist getränkt sind diese Bilder, und doch die Zeit ihrer Entstehung in jedem Striche verratend, daß man sie wohl selber klassisch nennen darf, in ihrer vollendeten Harmonie und Originalität. Denn weder mit Poussin, noch Claude hat diese Auffassung irgend etwas gemein, überdies zeigt sie durchaus die bunte und harte Münchener Malerei der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, aber nicht im entferntesten die des Claude, Millet oder Rubens, die Rottmann am meisten schätzte. — Obwohl die ideale Persönlichkeit des Künstlers selber energischer ausprägend als alles, was in dieser Zeit



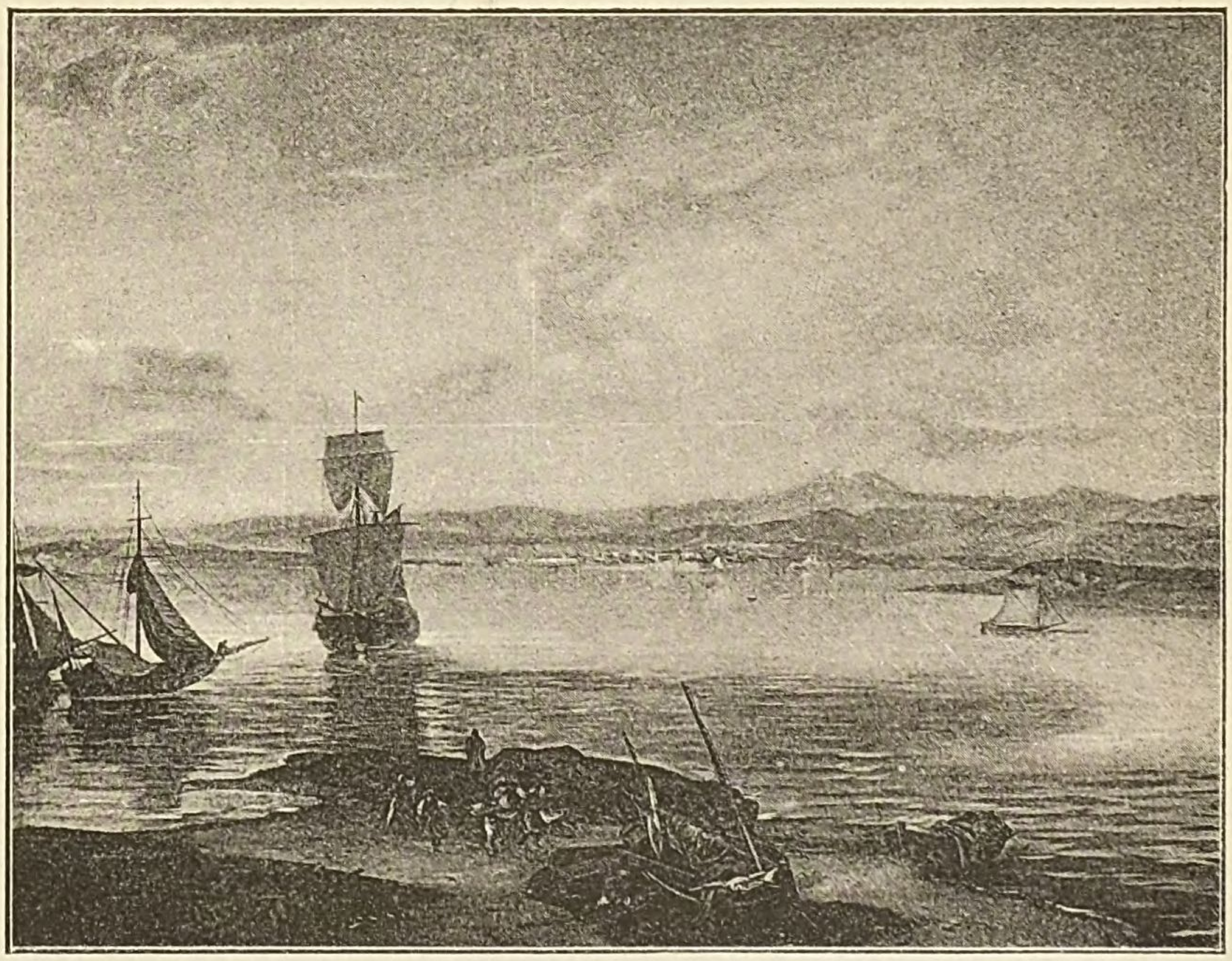
Reggio. Von Karl Rottmann

Freskogemälde in den Arkaden des Kgl. Hofgartens zu München

gemacht ward, offenbart sie auch in hohem Grade, was jener Periode, welche die deutsche Italienschwärmerei aufs höchste trieb, an dem schönen Lande vorzugsweise gefiel, ja diese Prospekte werden dadurch so vollkommen echt nationale Kunstwerke, wie wir deren nur wenige besitzen.

Rottmann ward nun bald darauf von dem mit Recht entzückten Könige nach Griechenland geschickt, um auch dieses für die andere Seite der Arkaden auszubeuten. Hier zeigte sich aber bald, wie Hellas an Mannigfaltigkeit des Reizes Italien weit nicht erreicht, um so mehr als es damals noch von einem Ende zum andern ein unangebautes ödes Trümmerfeld war. Rottmann wählte wohl alle historisch merkwürdigen Stätten, die Monotonie solcher ewig wiederkehrender Ruinen vermochte er aber um so weniger zu besiegen, als er diesmal auch noch das Fresko mit seiner vornehmen Einfachheit der Mittel verlassend, eine höchst mißliche Technik

gewählt hatte, die angeblich enkaustisch, in Wahrheit nur eine sehr verschlechterte Ölmalerei war. Bezeichnend ist es auch für die romantische Denkart des sonst so patriotischen Monarchen, daß ihm gerade das naheliegendste und natürlichste nicht einfiel, diese Arkaden mit Darstellungen der schönsten Plätze seines eigenen Landes verzieren zu lassen, was bei dem außerordentlichen Reichtum Bayerns an solchen doch angemessener und leichter zugleich gewesen wäre. Allerdings hätte sich Rottmann dazu am wenigsten geeignet, der jetzt zwar noch eine gute Anzahl deutscher Landschaften, aber ganz so malte, als wenn er sie in Hellas oder Sizilien entdeckt hätte. Um der Monotonie der griechischen Veduten abzuhelfen, hatte er sich näm-



Chalkis. Von Karl Rottmann

lich angewöhnt, sie durch sehr übertriebene Beleuchtungsexperimente zu trennen und trug dieses System nun auf seine deutschen Gebirgsbilder über, was von einem rohen Geschmack zwar mit Entzücken begrüßt ward, aber schwer und unwahr wirkt. Die griechischen Landschaften aber, an denen er sich viele Jahre abquälte, wurden — als ihn ein früher Tod abrief — noch unfertig in die neue Pinakothek versetzt, da man sich von der Unthunlichkeit längst überzeugt hatte, sie in den Arkaden schutzlos aufzustellen.

Obwohl Rottmann niemals eigene Schüler hatte, hinterließ er doch eine große Schule, da es so leicht schien, ihn nachzuahmen. Am direktesten von ihm beeinflußt erscheint sein eigener Bruder Leopold (geb. zu Heidelberg 1812, † 1881 in München), dessen Bilder oft mit den seinen verwechselt wurden, obwohl er nur deutsche Gebirgslandschaften malte.

Auch der Münchener August Löffler (geb. 1822, † 1866), der erst seine Fresken kopierte, hat sich ganz seinen Stil angeeignet. Erst Oberitalien, dann 1849 den

Orient, speziell Ägypten und Syrien lange bereisend, machte er sich daraus wie aus dem später besuchten Griechenland eine Spezialität und malte mit viel technischem Geschick aus diesen Ländern eine Menge Bilder, die man jetzt in der N. Pinakothek, bei Graf Schack, in der Stuttgarter und Nationalgalerie findet. Tapetenartig leer und oft bunt, zeigen sie die Gefahren der Richtung, wie ihnen auch der Karlsruher Klose nicht entging, sowenig als Daniel Fohr (geb. zu Heidelberg 1801, † 1882 in Baden), der 1829 nach München kam und sich in seinen Gebirgsbildern Rottmann zum Muster nahm.



Ansicht der Mamellen im Sabinergebirge. Von Bernhard Fries

Glücklicher, weil selbständiger, war Friedrich Bamberger (geb. in Würzburg 1814, † in München 1873), der in Berlin erst Schüler Krauses war, 1831 nach München kam, 1845 die Normandie, 1851 England und Spanien sah, welch' letzteres er von da an zu seiner Hauptdomäne machte und viele Bilder von Gibraltar, Granada u. a. malte, die bei ähnlicher Auffassung wie die Rottmanns, doch das Detail mehr betonen. Ist es das gemeinsame Schicksal all' dieser den Süden darstellenden, aber den Norden bewohnenden Künstler, bald manieriert zu werden, da sie der beständigen Berührung mit der Natur entbehren die sie darstellen, so ist dem Bamberger noch weniger als Rottmann entgangen. Auch der schön begabte Bernhard Fries entrann ihm nicht, der (1820 zu Heidelberg geb., † München 1879) von Düsseldorf früh nach München gekommen war. Von seinem großen Landsmann beeinflußt, ging er 1838 nach Italien, machte dort sehr gründliche Studien nach der Natur wie nach den alten Meistern und ward dabei ein sehr geschickter Zeichner, der aber nur wenig Begabung für Farbe zeigte. Nachdem er

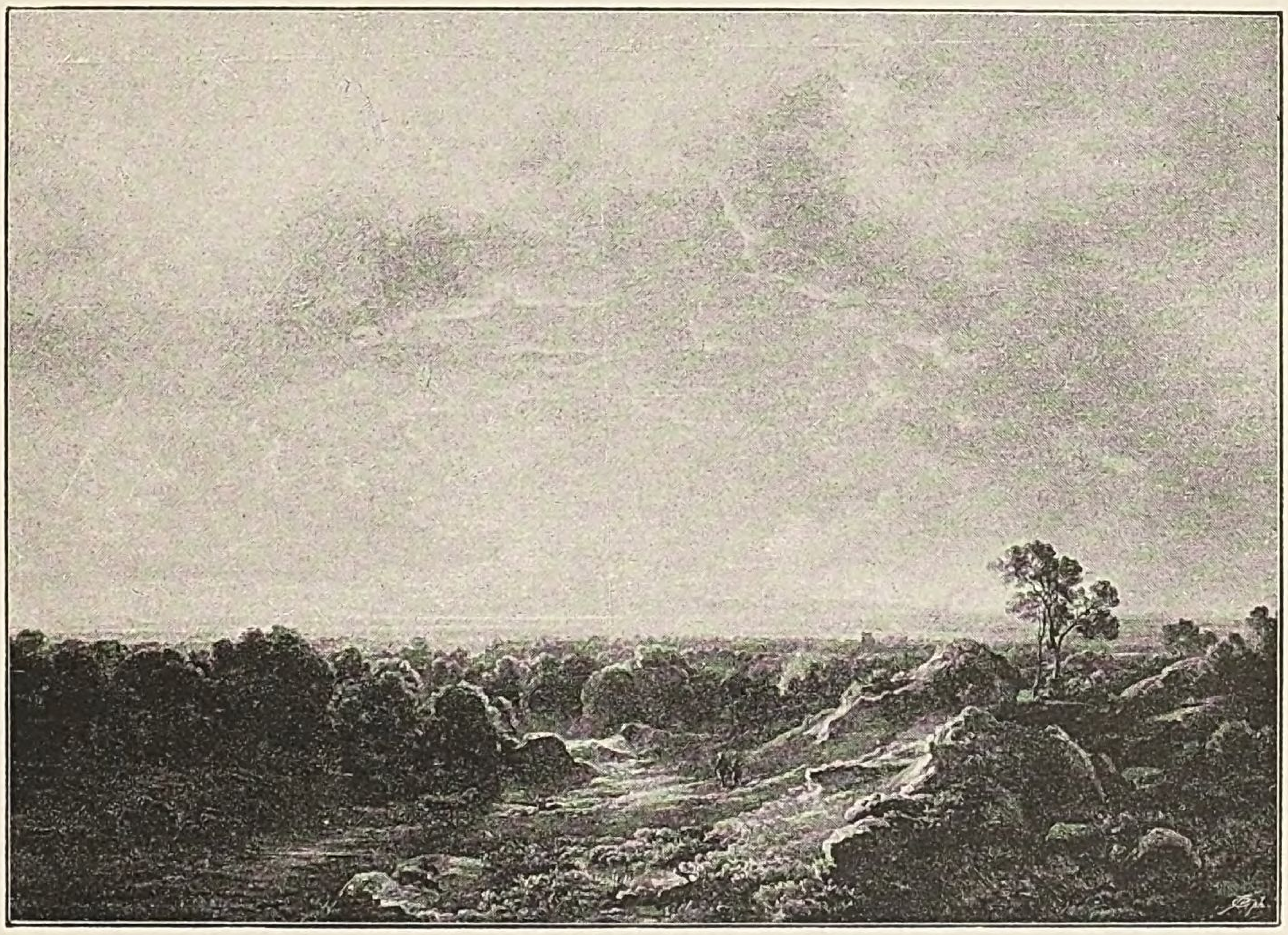
eine zeitlang auch bei Calâme in Genf gemalt, kam er um 1850 nach München zurück, wo er fortan blieb und eine Reihe italienischer Landschaften malte, welche sich direkt an die Rottmanns anschließend, doch entschiedene Selbständigkeit der Auffassung, besonders eine größere Bevorzugung der Baumnatur zeigen, als sie Rottmann eigen war. Dann ging er zu deutschen Landschaften über, wo er weit weniger glücklich erscheint, da ihm das Geschick zwar großes Aneignungstalent, aber auch zu viel Beweglichkeit verliehen hatte, im Vergleich mit seinem berühmten Bruder Ernst, der so lange der Rivale Rottmanns war, den man aber trotz mehrmaligen Aufenthalts in München kaum zur Schule rechnen kann. — Dagegen gehört ihr der Wiener Hueber an, der in den dreißiger Jahren nach München kam, sich vorzugsweise an Rottmann bildete, dann um 1855 nach Salzburg zurückkehrte, wo er bald darauf starb. Ebenso M. Bernatz, der (1802 zu Speier geboren, † München) mit Schubert Palästina und Ägypten besuchte, und von da an seine orientalischen Studien in Bildern verwertete.

Ohne Zweifel war es ein großer Vorteil für die Münchener Landschaftsmalerei, daß sie selbst in der romantischen, das Schöne immer nur in der Ferne suchenden Periode, sich darauf doch weniger einließ, der Heimat treuer blieb, als alle anderen deutschen Schulen. Dies that selbst der den Übergang von den stilisierenden Künstlern zu den Naturalisten bildende Christian Morgenstern (geb. in Hamburg 1805, † in München 1867), der erst bei dem Panoramenmaler Suhr, dann von Bendixen in Hamburg Unterricht erhielt, hierauf Norwegen besuchte, eine Zeit lang die Kopenhagener Akademie frequentierte und dann 1829 nach München schon als fertiger Künstler von Ruf kam, der besonders den Lüften eine Bedeutung zu geben wußte, die sie vor ihm in München nie gefunden. Hatte er in diesem Sinne schon vorher die Lüneburger Haide mit Glück behandelt, so brachte er jetzt als einer der ersten die Münchener Hochebene mit ihren herrlichen Lüften und dem zauberischen Spiele des Lichtes und der Wolkenschichten auf ihr, zu malerischen Ehren. Besonders dem Dachauermoos entnahm er eine Anzahl seiner stimmungsvollsten Bilder. Denn zu den Stimmungsmalern hat man ihn im Gegensatz zu Rottmann zu rechnen. Er hat dann später auch noch die Haideflächen der Vogesen nach längerem Verweilen dort zu einigen trefflichen Gemälden benützt, ebenso Helgoland, das er öfters besuchte. Seine besten Bilder stammen aber doch alle aus der Münchener Umgebung, aus dem herrlichen Isarthal oder vom Starnberger- und Ammersee den so malerischen Dörfern der Amper entlang bis Dachau und Freising. Im Verein mit Ernst Kaiser und Zwengauer kann man ihn als den eigentlichen Begründer der Münchener Stimmungslandschaft betrachten und viele seiner Bilder wird man auch heute noch mit Vergnügen betrachten, ob ihrer feinen und poetischen Empfindung wie schönen Zeichnung. Von Schülern hat er nur einen bedeutenden gehabt, Joseph Schertel (geb. in Augsburg 1810, † in München 1869), der ein feinerer Kolorist als er, sich am meisten in den Gegenden gefiel, wo sich das Gebirge nach der Ebene hin abdacht. So besonders an den bayerischen Seen, wie denn sein bestes Bild ein Walchensee war, dessen Einsamkeit er mit einer gewissen süßen Schwermut eigentümlich beseelte.

Viel größeren Ruf als er erlangte durch die einförmige Wiederholung seiner Abendbilder, Ant. Zwengauer (geb. in München 1810, † ebenda 1884), der sich auch an Morgenstern gebildet hatte und mit einem dem Dachauer Moos entnommenen:

„Das Abendglühen nach Sonnenuntergang" darstellenden Stimmungsbild solches Glück machte, daß er es nicht oft genug wiederholen konnte. Bald nach Schleißheim als Konservator an die dortige Galerie versetzt, wo er das Moos täglich vor Augen hatte, machte er nun aus dessen Darstellung im Zwielicht eine vollständige Spezialität; das beste Exemplar der Gattung ist in der N. Pinakothek, man findet sie aber auch in den meisten anderen Galerien als ein interessantes und unläugbar wertvolles Beispiel, wie vorteilhaft es ist, wenn der Künstler sich das Schöne in der Nähe sucht.

Neben Rottmann, Morgenstern und Heinlein errang sich in den Dreißiger-



Die Haide bei St. Hypolit am Fuße der Vogesen im Elsaß.
Von Christian Morgenstern

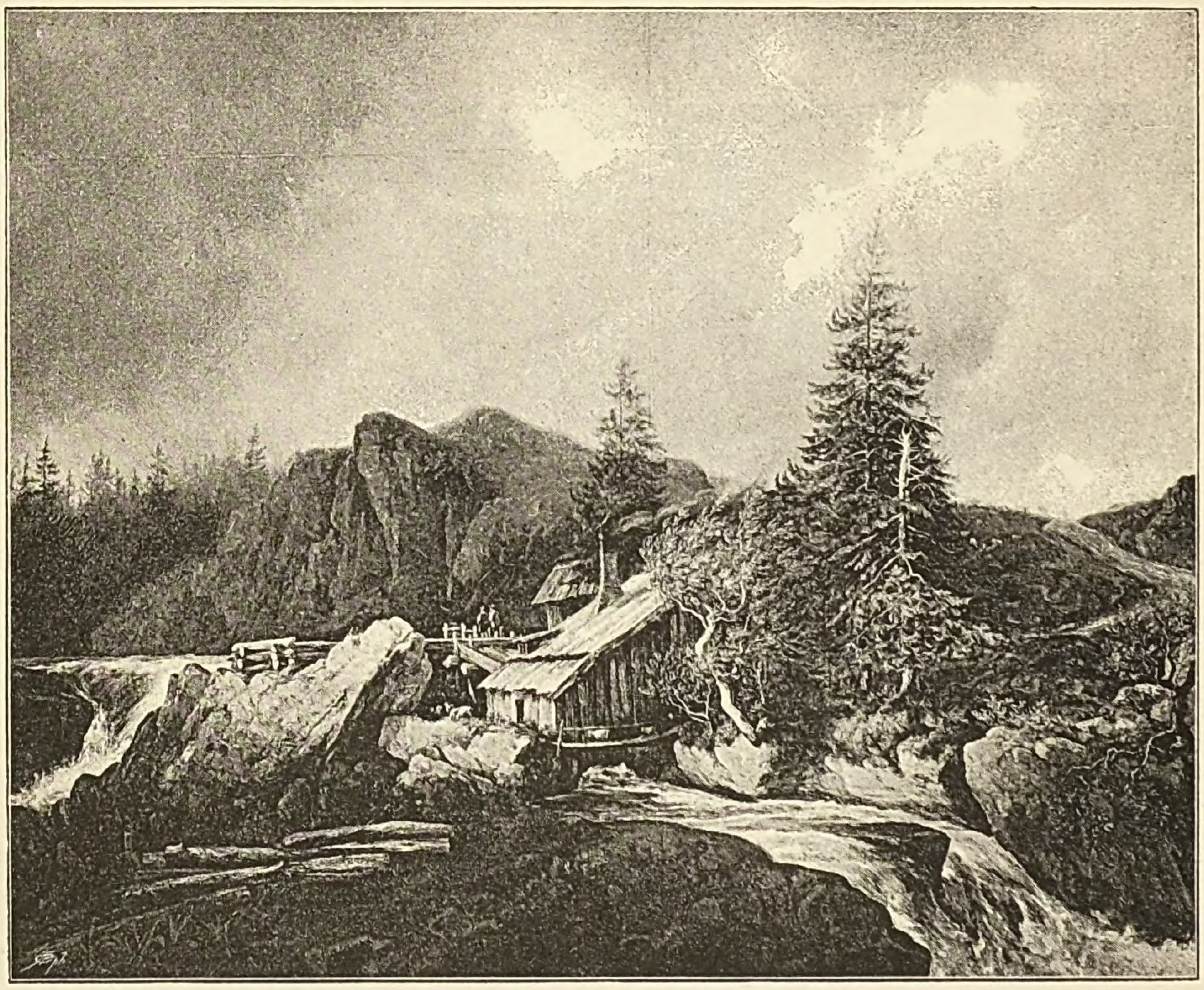
jahren besonders Heinrich Crola viel Ruf (geb. zu Dresden 1804, † zu Ilsenburg), der, ein Schüler von Klengel und von Dahl stark beeinflußt, sich vor allem die Ruysdaels der Dresdener Galerie zum Muster genommen hatte. Schon 1825 nach München kommend, machte er durch die fast pedantische Gründlichkeit, mit der er die Waldbäume, besonders Eichen zu charakterisieren suchte, ein so großes Aufsehen, daß man darüber fast seine schwarze und schwere Malerei vergaß. Ein Chiemsee im Sturm, 1834, ist sein bestes Bild geblieben, da er München schon 1840 mit Ilsenburg vertauschte, um die Waldmalerei, die er in München zuerst zur Gattung erhoben, im Harz weiter auszubilden. Ohne alle künstlerische Anregung dort, ist er aber nach und nach verschollen, da sein Talent nicht wie das Prellers stark und eigenartig genug war, um aus solcher Isolierung Vorteil zu ziehen.

† 6. V. 1879

Bedeutender als er ist der Thüringer Joh. Christ. Etzdorf (geb. zu Pößneck 1801, † zu München 1851), der sich Everdingen früh zum Muster

11*

nehmend, dem düsteren und melancholischen Ernst ausschließlich zugewendet, bald von München aus, 1821, eine Reise nach Norwegen und Schweden machte, von dort noch Island und später auch England besuchte und sich überall Anerkennung erwarb. Die damals so hochstehende englische Landschaftsmalerei hat denn auch vorzugsweise auf ihn eingewirkt neben Everdingen, und er brachte, 1836 zurückkehrend, einen großen norwegischen Eisenhammer mit Wasserfall zur Ausstellung (N. Pinakothek), dessen kühne Technik und harmonische Malerei damals das größte Aufsehen



Eisenhammer in Schweden. Von Johann Christian Etzdorf
Mit Genehmigung der Kgl. Bayer. Privileg. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

erregte in München, wo man den Reiz des Helldunkels und der unbestimmten Töne, sowie des feinen Grau in der Landschaft kaum kannte. Er hat das Bild selber nicht wieder erreicht, obwohl er Norwegen noch mehrmals besuchte, und auch heute sieht man kaum an einem anderen Münchener Bild jener Zeit so deutlich den beginnenden Einfluß der alten Meister und fremder gewandterer Maltechnik.

Zu den Stimmungsmalern haben wir auch noch Bernh. Stange zu rechnen (geb. zu Dresden 1807, † 1880 zu Sindelsdorf bei München als Bauer), der erst Jurist, sich dann zum Maler bestimmte und 1830 nach München kam, sich an Rottmann und Morgenstern anschloß und meist Hochalpenbilder malte, dann von Rahl beeinflußt, 1849 nach Venedig ging und dort der Lagunenstadt eine Reihe koloristisch sehr übertriebener Stimmungsbilder entnahm, die aber gerade dieser Übertreibung halber großen Beifall fanden. So das Begräbnis eines Dogen (N. Pinakothek) u. a. Jedenfalls hatte er aber das Verdienst der bezaubernden

Romantik der Dogenstadt einen Ausdruck von, allerdings etwas theatralischer Energie zu geben.

Auch Felix von Schiller (geb. zu Breslau 1805, † 1852 in München) gehört zu diesen von Rottmanns und Morgensterns Einfluß geformten romantischen Stimmungsmalern, da er, erst ebenfalls Themisjünger, 1829 der blinden Göttin absagte und nach München kam, um sich der Malerei zu widmen und bald eine Reihe halbstilisierender und ganz sentimentaler Bilder vom Tegernsee und Chiem-



Der Walchensee. Von Max Haushofer

see ꝛc. schuf, die nicht ohne Wert sind, obwohl er sich die malerische Technik nur schwer mehr aneignen konnte. — Weit überlegen, weil eine bestimmte Seite des spezifisch bayerischen Wesens abspiegelnd, ist Max Haushofer (geb. zu München 1811, † 1866 in Prag), der sich ganz der Darstellung des poetischen Zaubers des Chiemsees widmete, diesem wie anderen Gebirgsseen aber eigentümlich fesselnde Bilder voll tief poetischer Empfindung abgewann. (N. Pinakothek.) — Auch der Hamburger Herm. Kaufmann (geb. 1808), kam schon 1827 nach München, besuchte die Akademie und erhielt dort seine Richtung auf die mit Figuren geistvoll belebte Stimmungslandschaft, verließ aber München schon 1835 wieder.

Zu den von Morgenstern angeregten Stimmungsmalern gehört in dieser Epoche noch der später so einflußreiche Eduard Schleich (geb. zu Harbach bei Landshut 1812, † 1874 in München), der, eine durchaus geniale Natur, erst als Klosterschüler und dann an der Akademie fortgejagt ward, sich nun der Landschaft

zuwandte und da langweilig und öd geschaltene Stimmungsbilder zu malen anfing, deren Motive er meistens dem Gebirge entnahm. Er trieb das bis zum Jahre 1848 so fort, wo er dann teils durch Rahls Anregungen, besonders aber durch die einiger ihm zufällig zu Gesicht kommender Bilder von Decamps und Marilhat auf einmal ganz mit seiner bisherigen Malerei brach und sich einen neuen Stil schuf, auf den wir freilich erst in der nächsten Periode zurückzukommen haben.

Unter die Stimmungsmaler gehören auch der Hamburger Wilhelm Lichtenhelbt, der fast nur Mondscheinbilder, aber mit großem Zauber malte und der von Rottmann und Schleich beeinflußte Aug. Seibel, der eine Zeit lang die oberbayrische Landschaft mit Glück kultivierte.

Wie in München der Naturalismus in der Landschaft schon sehr früh durch Dorner, Wagenbauer, Heß und Bürkel gedieh, so erlangt er in dieser Epoche bereits einen noch viel größeren Einfluß. Hatten ihm schon Scheuchzer und Karl Lebschée gehuldigt, so that ihm noch mehr Vorschub der Norweger Thomas Fearnley (geb. in Friedrichshall 1802, † 1842 in München), der in Christiania und Kopenhagen gebildet, dann in Dresden den Unterricht Dahls, des frühesten und größten der damaligen Naturalisten genoß und von da um 1830 nach München kam, wo er mit seinen norwegischen Landschaften großes Aufsehen machte. Seine Vorliebe für Gletscherbilder führte ihn dann nach der Schweiz und über Paris und England wieder nach Norwegen, so daß er erst 1841 nach München zurückkam. Wie Rahl, Fries, Verdellé und viele andere, gehörte er zur Zahl jener von ewiger Unruhe umhergetriebenen Künstler, die, sich nirgends seßhaft zu machen vermögend, doch überall anregend wirken und eine kosmopolitische Vermittlung zwischen den einzelnen Kunststätten herstellen, etwa wie die Zugvögel Samen der Pflanzen in die verschiedensten Länder verbreiten. Als nach 1830 ein frischerer Luftzug durch ganz Europa wehte, so machte er sich besonders auch in dem so viele Talente und Kräfte aller Art enthaltenden München geltend, das dank der durch König Ludwig gegebenen ungeheuren Anregung bereits eine Anziehungskraft für alle Talente in ganz Deutschland zu entfalten anfing, die es rasch auch mit einer Menge von Künstlern füllte, welche von der direkten Einwirkung des Königs völlig unabhängig waren. Daß daran Bayern mit einem immer größeren Prozentsatz teilnahm, war bei der Begabung des Volksstammes selbstverständlich, obwohl die Münchener Künstlerschaft dennoch zu keiner Zeit ihren gesamtdeutschen Charakter verlor, der sie vor allen anderen auszeichnete.

So kam um die Mitte der Dreißigerjahre neben den Marinemalern Gurlitt und Vollmar auch der zwanzigjährige Andreas Achenbach nach München, sprühend von Genie und Lebenslust und machte großes Aufsehen durch die ganz realistische Auffassung seiner wilden Seestürme, von denen König Ludwig alsbald einen erwarb. (N. Pinakothek.) Indes hielt es der Marinemaler hier auf dem Trockenen nicht lange aus, aber nicht ohne mannigfache Keime ausgestreut zu haben, so daß sein Andenken dort heute noch lebendig ist.

Dauernden Einfluß sollte der um 1833 nach München gekommene Zittauer Albert Zimmermann (geb. 1809) gewinnen, der ursprünglich Musiker, in der Malerei alsbald eine wahre Proteusnatur entfaltete und heute ganz stilisierte Landschaften in der Art Kochs, morgen in der Rottmanns und übermorgen naturalistische

in der Calames schuf. Der technisch ungewöhnlich geschickte Naturalist ist bei ihm aber jedenfalls echt, alles andere nur nachgemacht, wie sein Centaurenkampf in der Münchener Pinakothek zeigt, der Genellische mit Kochschen Einflüssen vereinigend, im Grunde doch nur ein gesundes koloristisches Talent aber herzlich wenig Stilgefühl zeigt. Auf die naturalistische Behandlung griff Zimmermann denn auch beständig zurück, je beharrlicher das für Centauren wenig eingenommene Münchener Publikum dieselben oder seine Walpurgisnacht (Galerie Schack) verschmähte. Indes schwang er sich doch neben Rottmann, Morgenstern und Heinlein bald zur Rolle eines der



Herbstmorgen in den Pontinischen Sümpfen. Von Andreas Achenbach

bedeutendsten Landschafter auf und behauptete sie, sich in allen denkbaren Gattungen versuchend, bis er um 1854 an die Akademie nach Mailand berufen und von dort 1860 nach Wien verpflanzt ward, wo er eine große Schule um sich versammelte, aus der Jettel, Rob. Ruß, Ditscheiner, und viele andere hervorgingen. Später pensioniert, ging er erst nach Salzburg und kehrte dann 1883 nach München zurück, wo der 78jährige Greis heute noch unermüdlich mit Jugendfrische thätig ist. Unter seiner ungeheuer zahlreichen naturalistischen Produktion sind die kleinen Bilder oft wahre Perlen von Delikatesse und feinem Naturgefühl, während die angeborne Unruhe seines Temperamentes die großen wohl selten recht ausreifen ließ. Unter denen historischen Stils dürfte die Rückkehr der heil. Frauen von der Kreuzigung das edelste und grandioseste sein. (Gal. Schack). — Zimmermann hatte auch zwei Brüder zu Schülern, von denen der eine, Richard Zimmermann (geb. 1820, † 1875) als Stimmungsmaler, besonders im Fache der Winterbilder ganz ausgezeichnetes geleistet hat (Galerie Schack und N. Pinakothek), übrigens noch mehr Kolorist als sein Bruder Albert, die Vielseitigkeit des nachempfindenden Talents mit ihm teilte. Der zweite Bruder Robert (geb. 1815) beschränkte sich bald auf Eichenlandschaften, die er aber mit viel schlichtem Naturgefühl wiedergab.

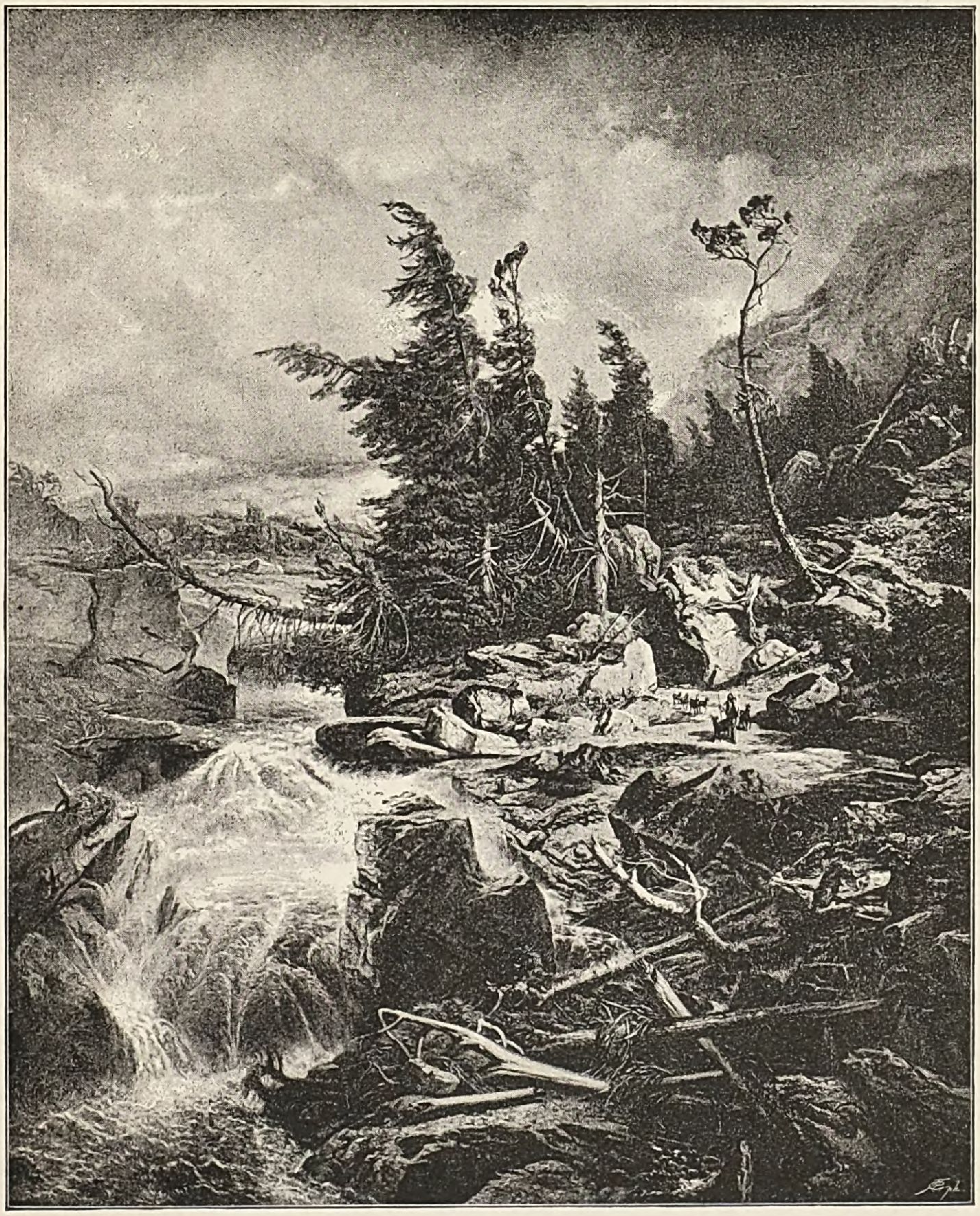
Ganz seinen eigenen Weg ging Joh. Gottfried Steffan (geb. 1815 in Wädenschwyl am Züricherſee) jetzt der älteste und vorzüglichste Vertreter der schweizerischen Künstler-Kolonie, die sich bald in München bildete. Erst Lithograph, kam er 1833 nach München zu seinem Landsmann Bodmer, ging dann aber bald zur Landschaftsmalerei über. Mit ungewöhnlichem technischen Geschick und malerischem Sinn begabt, bildete er sich zu einem ausgezeichneten naturalistischen Gebirgsmaler aus, der sich nach Art des Calame vorzüglich schäumende Wildbäche, Gletscher und Hochthäler oder Szenen von den köstlichen Seen seiner Heimat als Aufgaben aussuchte, auch deren italienischem Teil schöne Motive entnahm. Wie die der meisten Schweizer Landschafter haben auch seine Bilder oft etwas zu vedutenartiges und als Kolorist liebt er süße und bunte Farben zu sehr, bezaubert aber durch die fast kalligraphische Eleganz seines Machwerks. Indeß hat er es auch zu einer Anzahl ächter Perlen gebracht.

Weniger zu den Naturalisten als zu den Manieristen gehörte bald Julius Lange (geb. in Darmstadt 1817, † 1878 in München), der, erst Schüler Schirmers in Düsseldorf, 1841 nach München kam und sich ebenfalls vorzugsweise auf Schweizer Veduten warf, die er nicht ohne Geschmack und technisches Geschick, aber mit starker Neigung zur konventionellen Behandlung darstellte. Bald besuchte er Oberitalien und hielt sich eine Zeitlang in Mailand auf, kehrte aber schon 1858 als vollständiger Manierist zurück, der erst blendend, bald durch die Monotonie seiner Produktion ermüdete, obwohl es ihm durchaus nicht an Begabung, um so mehr aber an Pietät vor der Natur fehlte. Die Neue Pinakothek enthält mehrere Gebirgsbilder von ihm, der sich mehr um die Forderungen des Marktes als die der Kunst bekümmernd, sein schönes Talent rasch dadurch ruinierte.

Einen breiten Platz neben der naturalistischen Landschaftsmalerei nahm bald ihre Verbindung mit der Darstellung der Tiere ein, wie sie schon von Peter Heß, Wagenbauer und Bürkel angebahnt worden war, und wo, selbst wenn die Landschaft in die zweite Linie zurücktritt, die Tiere doch eigentlich nur die von ihr angegebene Tonart vervollständigen, so daß eine Idylle daraus entsteht. Weit über die Haustiere hinaus ist die Münchener Malerei indes erst nach der hier geschilderten Epoche gegangen. Selbstverständlich spielte das Alpenleben hier die größte Rolle, wie es nach Wagenbauer besonders Robert Eberle (geb. in Meersburg 1815, † 1862 in München) von 1830 an mit steigendem Glücke schilderte. Etwas schwer und monoton in der Farbe, widmete er sich besonders der Darstellung der Schafe (N. Pinakothek) und gibt in seinen gut erfundenen Bildern das Naturleben mit schlichter Empfindung wieder. — Speziell ein besserer Kolorist als er war Moritz Lotze, (geb. 1809 in Freiberg), der erst in Dresden gebildet, 1830 nach München kam und bald durch seine Tierbilder Aufsehen machte, besonders durch oft großgemalte Schafherden, wo aber auch die Landschaft immer sehr wirkungsvoll mitspielte. Später hat er sich indes der Photographie gewidmet und ist nach Verona gezogen, von da aber erst nach 1870 zurückgekehrt.

Zu entschiedener Bedeutung erhob übrigens das ganze Fach erst Friedrich Voltz (geb. in Nördlingen 1817 † 1886), der als Sohn des bekannten Illustrators Joh. Mich. Voltz schon früh von diesem im Zeichnen und Radieren Unterricht erhielt. Mit hervorragendem Talent und unermüdlichem Fleiß wie fester Gesundheit gleich

sehr ausgerüstet, kam er 1834 nach München, wo er erst Schüler seines sehr realistischen Landsmanns Albrecht Adam ward, sich aber durch unablässiges Studium der alten Niederländer Meister, besonders Berchems und Potters bald selbständig machte. Auf Reisen nach Italien, Frankreich, England bildete er dann seinen Geschmack aus, die Basis seiner Kunst blieb aber doch immer ein unermeßliches Natur-



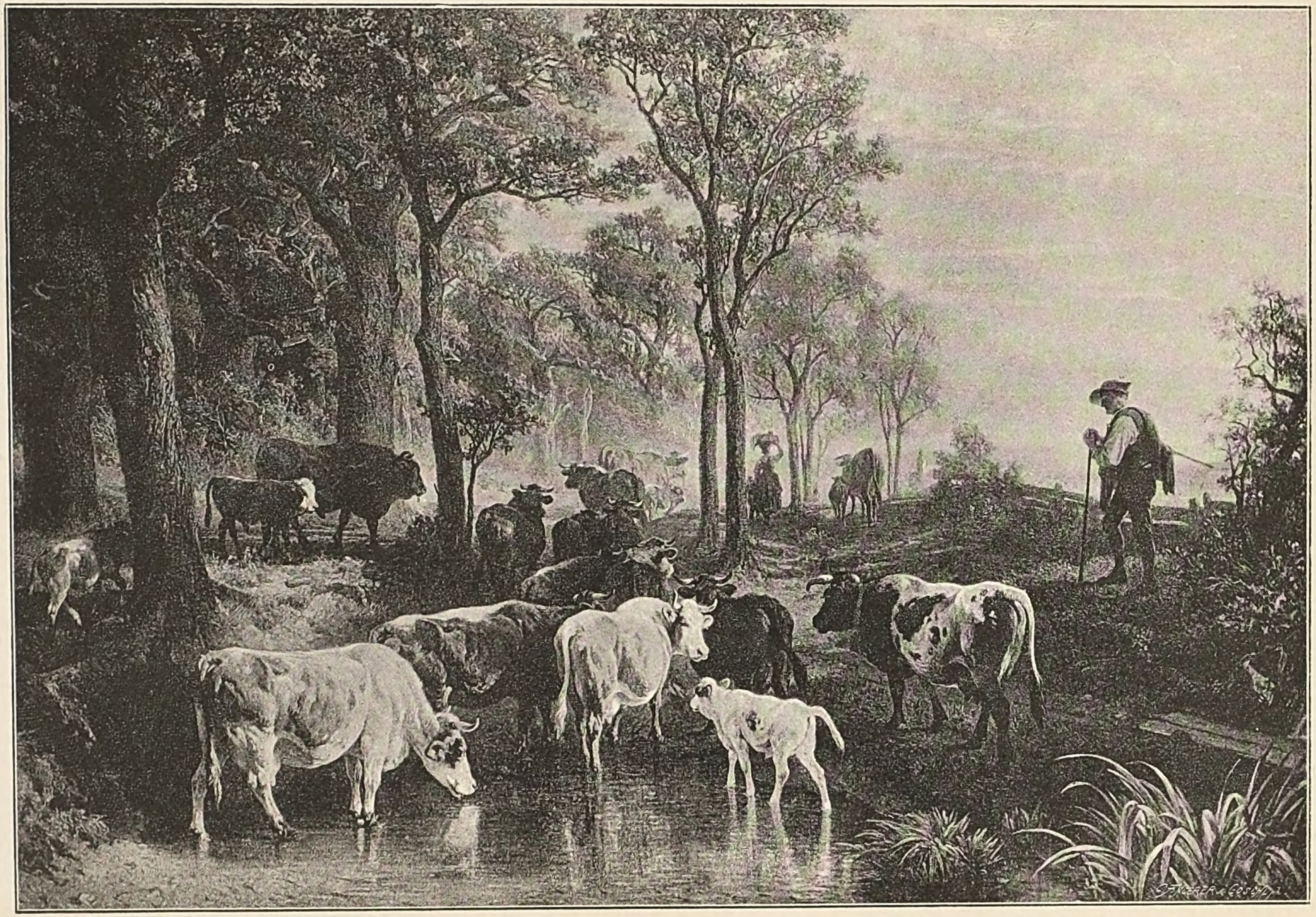
Felsenlandschaft mit Wasserfall. Von Albert Zimmermann

studium. So gelangte er Schritt für Schritt in unaufhörlichem Ringen zu einer seltenen Vollendung in seiner mehr und mehr die Tiere, besonders das Rindvieh nur als Vervollständigung und Belebung der landschaftlichen Szenerie verwendenden Darstellung. Obwohl keineswegs eigentlicher Stimmungsmaler, sondern vielmehr Realist, bleibt seine Auffassung doch durchaus idyllisch; seine Motive meist in der

nächsten Nähe, speziell am Starnberger oder Chiemsee suchend, stellt er die Tiere fast immer in behaglicher Ruhe, selten oder nie dramatisch bewegt dar, und seine Ochsen sind weder sentimental, noch leidenschaftlich aufgeregt. — Nicht am wenigsten durch den Einfluß von Schleich, mit dem er auch mehrere große Bilder zusammen malte, erlangte er nach und nach eine seltene Feinheit und Lichtfülle des Kolorits, so daß man seine Bilder auf jeder Ausstellung beim ersten Blick herausfand, weil sie eben mehr Bilder, d. h. vollkommen abgerundete uod harmonische Schöpfungen waren, als andere. Sie sind dadurch in alle Welt verbreitet worden und bei seiner kolossalen Arbeitskraft möchte Voltz wohl neben Andr. Achenbach der produktivste aller deutschen Maler gewesen sein. Allerdings auch darum, weil er sich nach Art der Niederländer beständig wiederholt, über den engen Kreis von idyllischen Aufgaben, die er sich stellt, selten oder nie hinausgeht und das ganze Jahr über die Morgensonne auf seinen Auen dieselben Kühe bescheinen läßt. — Meist nur kleine Kabinettsstücke malend, findet man doch in der N. Pinakothek von ihm eine aus dem Walde abends heimkehrende Herde von großem Umfang. Ohne Zweifel liegt das Geheimnis ihres Erfolgs in der Ruhe und Befriedigung, welche Voltz' Bilder auf den Beschauer ausströmen, hier steht er mit Berchem ganz auf gleicher Höhe.

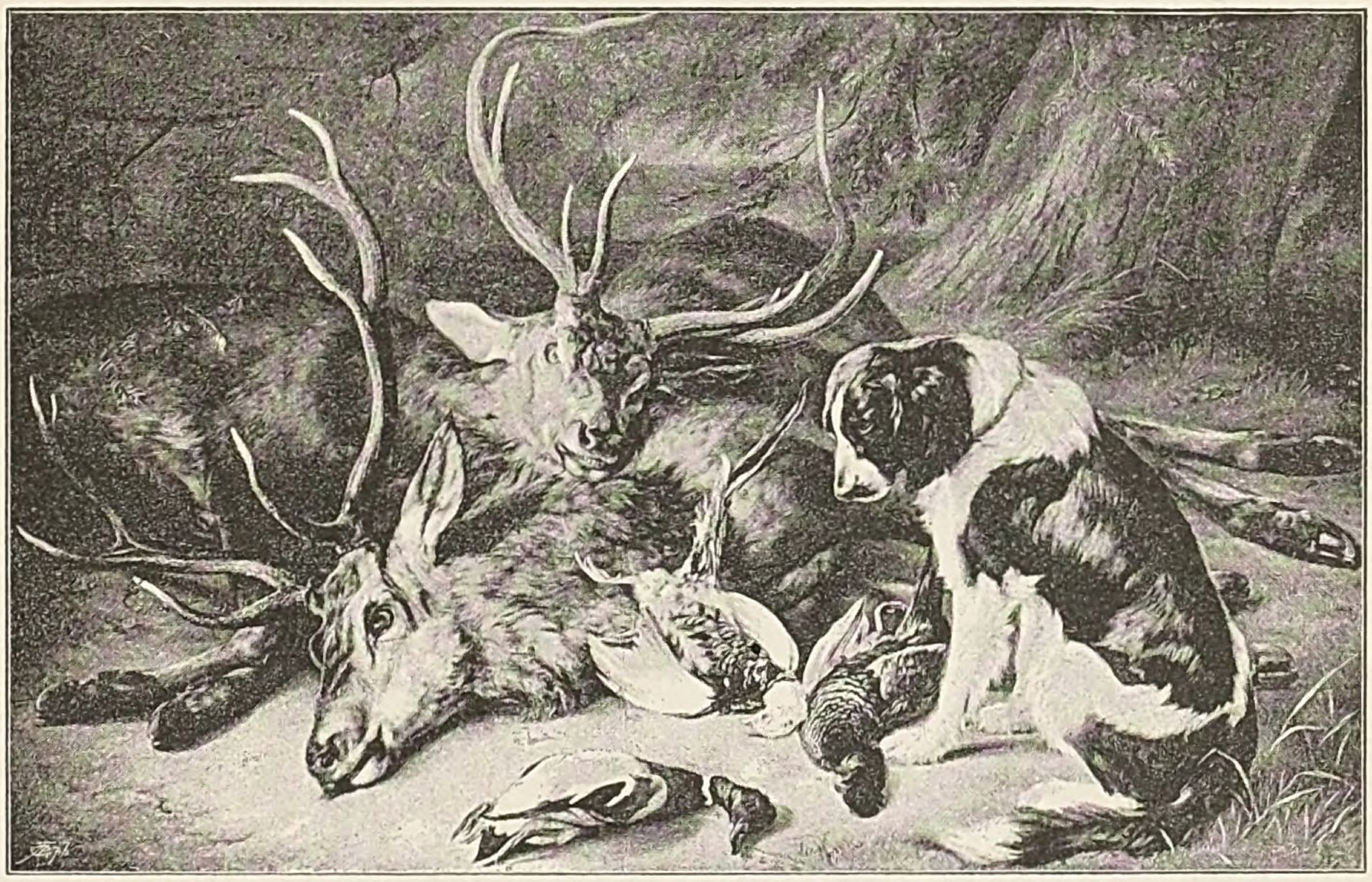
Neben Voltz' in ihrer Art oft klassischen immer wenigstens fesselnden Werken konnten sich freilich die aller Technik ermangelnden oder sonst untergeordneten Talente wie Seb. Haberschaden (geb. in München 1813, † 1868) und Karl Heß, jüngerer Bruder des Peter, nicht halten. Der erstere hat dagegen sehr hübsche Tiere modelliert und dabei mehr Geschick entwickelt als in seinen Bildern. — Besser behauptete sich Benno Adam, Sohn des Albrecht, (geb. 1812), der die Darstellung der Tiere selber, oft in Lebensgröße, zu seinem ausschließlichen Fach erwählte und neben den Haustieren auch das Wild mit Vorliebe auf seinen Jagdbildern schilderte. Trotz einer schwachen Technik gelang ihm das um so eher, als er der Landschaft möglichst aus dem Wege ging und im Gegensatz zu Voltz das dramatische im Tierleben betonte. Die N. Pinakothek enthält eine Menge seiner Werke. — Neben ihm hat sich auch Voltz' Bruder Ludwig (geb. 1825) mit Geschick der Darstellung des Wildes, besonders aber der Pferde gewidmet, die indes Franz Adam doch zu größter Meisterschaft brachte. — Der Trierer Wyttenbach, der Däne Kiellerup u. a. m. malten auch Tierbilder in dieser Zeit; zu rechter Bedeutung kam das Fach aber doch erst in der Zeit nach 1848, in die ja auch Voltz' beste Periode fällt.

Auch bei der Architekturmalerei kann man in dieser Zeit eine romantische und realistische Richtung bestimmt unterscheiden, bei der die erstere zunächst auf unser Gemüt wirken, die zweite vor allem das Auge durch das Malerische ihrer Darstellung erfreuen will. — Gehörte der schon geschilderte Dominik Quaglio der ersteren und Neher der letzteren Richtung an, so brachte es nunmehr der Schweizer August v. Bayer (geb. 1803 zu Rorschach, † 1875 zu Karlsruhe) oft zu einem durch Technik und Formvollendung nahezu klassischen Ausdruck der romantischen Stimmung seiner Zeit. Erst Architekt und Schüler von Weinbrenner, kam er um 1825 nach München, um bei Gärtner seine Studien fortzusetzen, ja baute sogar für einen Freund die prächtigste Galeone auf dem Starnbergersee. Schweizerischer Junker vom Scheitel bis zur Zehe, hochgebildet im Sinne der Bonstetten und Salis, Haller und Hurter, Gentz und Chateaubriand, dabei ein Katholik, der den „Heiligen und den Rittern" am liebsten den ganzen Staat zum Lohne überantwortet hätte, lag ihm die



Die Heimkehr. Von Friedrich Voltz

Verbindung aristokratischer Romantik in der Kunst mit echt helvetischem Realismus im Leben von Haus aus näher als den meisten. So machte er denn, mit großem angebornem technischem Geschick wie phantastisch-poetischer Empfindung gleich entschieden ausgestattet, schon mit seinen ersten Bildern außerordentliches Aufsehen, da er nicht nur die mittelalterlichen Architekturstile aufs genaueste kannte, sondern auch vorher tüchtige Studien im Figurenzeichnen auf der Münchener Akademie gemacht hatte. Beides, samt den gründlichsten optischen Kenntnissen und dem feinsten Farbensinn verwendete er nun dazu, sich eine Gattung von ganz eigentümlich fesselndem Reiz zu schaffen, die wie der Blitz in das damals noch sehr romantisch gestimmte deutsche



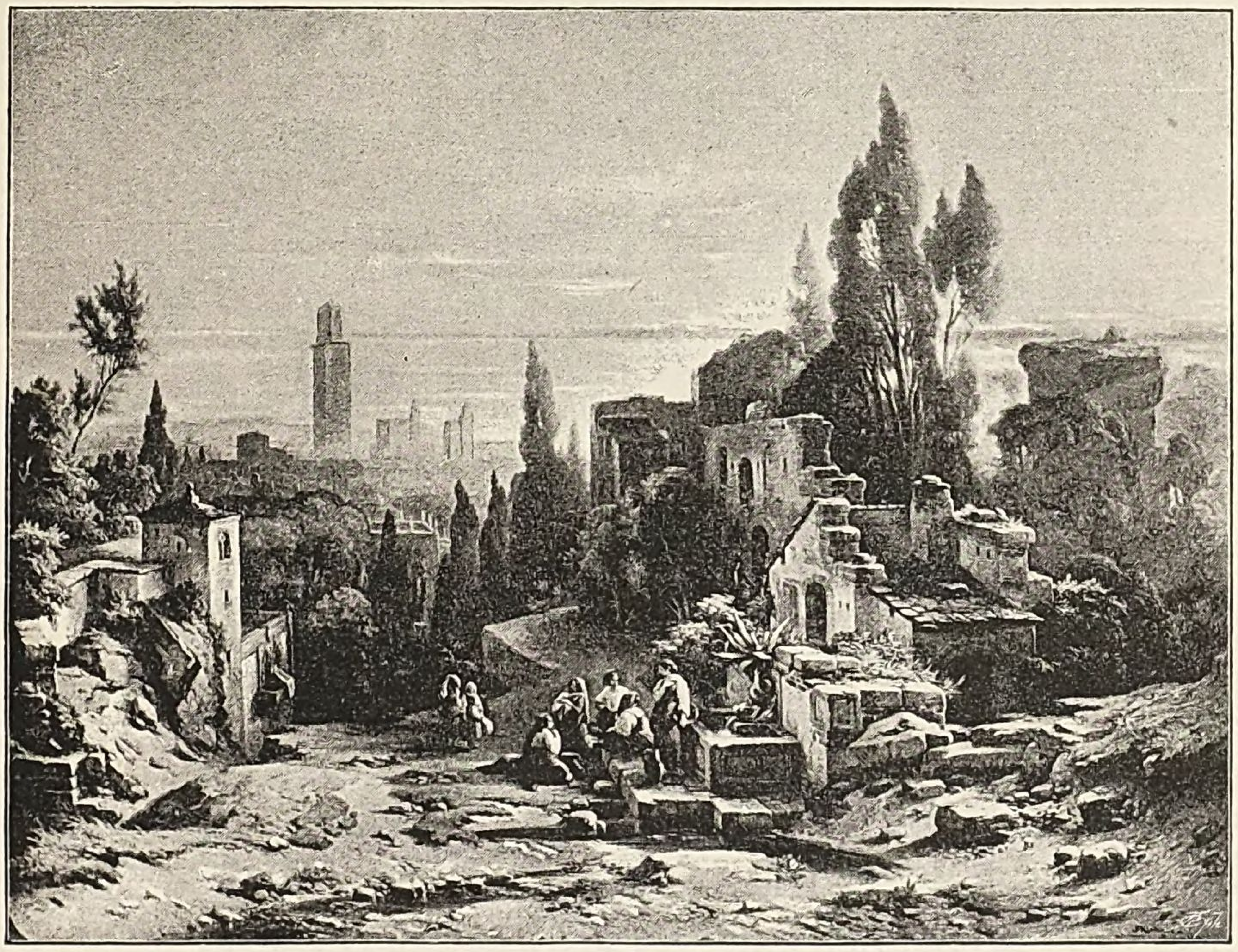
Jagdbeute. Von Benno Adam

Publikum einschlug. Vor allem, weil er auch die Wirkungen des Sonnenlichts mit seinem undefinierbaren Zauber von allen Architektur-Malern zuerst mit einer breiten Meisterschaft darzustellen wußte, von der außer Rottmann damals kein Mensch in München eine Ahnung hatte, der magere und lichtlose Dominik Quaglio oder Neher am allerwenigsten! — So riß man sich denn um seine in romanischen Kreuzgängen tief in die Lektüre von Kirchenvätern versunkenen „kunstliebenden Klosterbrüder", während die Sonne alte Marmorbilder an den Wänden und auf dem Fußboden mit magischen Reflexen färbte, und der Pater Küchenmeister draußen zwischen den Krautköpfen des Klostergartens sinnend, welchen er opfere, einherschritt. Oder man schwärmte mit hochadeligen Nönnchen, die sich am Klosterfenster „still und engelmild" herabneigten zum Ritter Toggenburg unten, der trotz allen Schmachtens nicht den geringsten Durst verriet. Ja man folgte dem Schweizerjunker selbst zu frommer Beter dichten Scharen in die Säulenhallen der von einem schmalen Sonnenstrahl erhellten romanischen Kirchen (N. Pinakothek), weil sie soviel weniger langweilig aussahen, als die, welche Gärtner gleichzeitig baute. Sechzig Jahre haben in der That diesen Bildern nichts von ihrem Reiz rauben können, der heute noch neben allem

übrigen, was jene Zeit in koloristischer Beziehung leistete, ganz unerklärlich erscheint. Der Maler aber, der wie Ritter Kurt Widersacher, Weiber und Schulden nie los werden konnte, verließ München leider schon vor 1840, um sich in Baden ein weniger demokratisch gesinntes und — besser zahlendes Publikum zu suchen. In der dortigen Isolierung ward er bald maniriert und bevorzugte die aristokratische Romantik auf Kosten seines gesunden schweizerischen Natursinns viel zu sehr. — Zu seinen besten Bildern gehörte der im Tode noch leuchtende heil. Bruno, der Freiburger Münster, das Leben des Ritters Toggenburg in einer ganzen Reihe von Bildern für den gleich romantisch gesinnten König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, dann Ulrich v. Hutten, auf der Insel Ufnau sterbend u. a. m.

Nicht mit so glänzender Technik gemalt und völlig gleichgiltig staffiert, aber doch gut aufgefaßt sind dann die Innenansichten gotischer Kirchen von Ainmüller, wie deren mehrere in der N. Pinakothek zu finden, denen die Leonh. Faustners (geb. 1815 in München, † 1884) verwandt erscheinen. — Zu den Romantikern ist dann noch Emil Kirchner zu zählen (geb. 1813 in Leipzig, † 1885 in München), der schon 1832 in die letztere Stadt kam, nachdem er sich vorher in Dresden bei Dahl und bei dem frühesten aller Stimmungsmaler, Friedrich, gebildet. Ursprünglich begabter Landschafter, widmete er sich aber bald vorzugsweise der Darstellung äußerer Architekturen. So machte er zuerst mit dem Prager Judenkirchhof Glück, besuchte dann bald noch Oberitalien und malte seit dieser Zeit mit Vorliebe veronesische und venetianische oder südtirolische Motive. Die N. Pinakothek enthält von ihm ein trefflich gestimmtes Verona und einige Prospekte des Heidelberger Schlosses, wo er sich überall stark von Rottmanns breiter Behandlung und auch oft von seinem Stilgefühl beeinflußt zeigt. — Auch Ed. Gerhard (geb. zu Erfurt 1812) ist wesentlich Romantiker, der, erst sehr geschickter Lithograph, 1831 nach München kam, um zur Malerei überzugehen. Zuerst machte er sich durch die vortrefflichen Aquarelle bekannt, die er dem Dogenpalast in Venedig und später Spanien und Portugal, besonders der Alhambra entnahm und zumeist für den König Friedrich Wilhelm IV. und die Königin Olga von Würtemberg ausführte. Dann ging er zur Ölmalerei über und malte mit großer aber kühler Delikatesse eine Anzahl Bilder aus Spanien für den Grafen Schack. Mehr einer realistisch-koloristischen, lediglich auf die Darstellung des malerisch Pikanten ausgehenden Richtung angehörig, ist der berühmte Aquarellist Karl Werner (geb. in Weimar 1808), der in Leipzig gebildet, 1829 nach München kam, sich da durch großes technisches Geschick alsbald hervorthat, aber München schon 1833 wieder mit Italien vertauschte, wo er nunmehr sich durch seine ungewöhnliche Begabung eine glänzende Laufbahn eröffnete, nacheinander Rom und Venedig bewohnte, Istrien und Dalmatien ausbeutete, hierauf den ganzen Orient von Athen bis Kairo abgraste und dazwischen fast alle Jahre England besuchte, um seine für die deutsche Kunstliebe allzu teure Beute abzusetzen. Durch reichliche Anwendung gut erfundener Figuren weitete er seine Architekturen oft zu förmlichen Sitten- oder doch Kostümbildern der betreffenden Länder aus und entwickelte überall eine seltene Gewandtheit in dieser internationalen Stellung, bis er alt und müde des Wanderns in den siebziger Jahren nach Leipzig zurückkehrte. — Am besten sind seine mit breiter Meisterschaft hingeschriebenen Studien, da er später in der Ausführung seiner fast immer vortrefflich aufgefaßten Bilder oft zu peinlich und dadurch trocken ward. Aus Belgien kam dann um 1841 Joseph Vermeersch (geb. 1809

zu Maldeghem, † 1852 in München), der ebenfalls ganz Realist, eine immerhin sehr achtbare Thätigkeit als Architekturmaler da entfaltete (N. Pinakothek) und besonders Oberitalien, aber auch die so interessanten Bauwerke seiner flandrischen Heimat mit viel malerischem Talent darstellte. Dadurch machte er sich in München sehr beliebt, bis er da ein ebenso frühes als rührendes Ende fand, da ihn der Tod seiner Frau so erschütterte, daß er am gleichen Tage vom Schlag getroffen niedersank. — Ganz der alten langweiligen, witz- und farblosen Art gehören endlich die Werke Heinrich



Verona. Von Emil Kirchner

Mit Genehmigung der Kgl. Bayer. privil. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München

Adams, (geb. 1787 in Nördlingen, † 1862 in München) eines Bruders von Albrecht, dessen Ansichten des alten Münchens jetzt in der N. Pinakothek zu finden sind. In ihrer von aller Romantik himmelweit entfernten Nüchternheit, sind sie doch wenigstens getreu und ehrlich, wie seine dem Klein verwandten Radierungen.

Daß die Blumen- und Stillebenmalerei keine irgend nennenswerte Vertretung fand in dieser Epoche, hängt mit ihrer Unvollkommenheit in Ausbildung der Technik, auf welche diese Zweige doch vorzugsweise angewiesen sind, wie mit dem auf dergleichen voll tiefer Verachtung herabblickenden Idealismus der Schule zusammen. Zwar hielt sich der berühmte Düsseldorfer Zwerg J. W. Preyer (geb. zu Rheydt 1803) von 1837 an einige Zeit in München auf, hinterließ aber keine Nachahmer. — Blumen stellte Theod. Mattenheimer (geb. zu Bamberg 1781, † 1850 in München), der auch Galerie-Konservator war, mit mehr Fleiß als Talent dar, und J. Mich. Schnitzler (geb. zu Neuburg 1785, † in München 1862) malte besonders totes Federvieh mit verhältnismäßig guter niederländischer Tradition.

Es ist selbstverständlich, daß die Ansammlung einer so großen Künstlerschar in München, wie wir sie hier nur in ihren hervorragenderen Mitgliedern vorgeführt, allmählich den größten Einfluß auf das gesamte dortige Leben haben mußte. Umsomehr war dies der Fall, als dieselbe sich bald in die innigste Verbindung mit der Bevölkerung setzte. Denn wenn auch die Olympier der Akademie sich, einmal zu Amt und Würden gelangt, ja wohl gar geadelt, viel zu vornehm dünkten, um sich etwa anders als bei Künstlerfesten, wenn sie sich einen Zopf getrunken, zu gewöhnlichen Sterblichen herabzulassen, sonst aber hoch erhaben auf ihren Gerüsten thronten und ihre Heiligen oder Götter malten, wenn der kleine dicke Cornelius vollends die ganze feierliche Majestät eines der drei Höllenrichter entwickelte, wie er sie in der „Unterwelt" so unnahbar geschildert, so verhielt sich das ganz anders bei diesen lustigen Sittenbild- und Landschaftsmalern. Nicht nur daß sie Stadt und Land unaufhörlich nach allem Malerischen absuchten, mit allen hübschen Bürgersmädchen schäkerten, so geschah es selbst sehr häufig, daß sie, wie Kaulbach, besonders schöne heimführten, da die lustigen Münchnerinnen das Vorurteil ihrer Väter gegen die langhaarigen Maler durchaus nicht teilten. Ebenso war ihr Durst nicht geringer als der der Eingeborenen, ja ihr Kneipen im Café Finck, Scheidel oder bei der schönen Stubenvoll-Wirtin erwarben sich bald einen klassischen Ruf. Auf diese Art wurden sie gar bald mit der ganzen Bürgerschaft so innig vertraut, daß jedermann sie kannte und liebte. Ebenso waren sie es, die alle Sommer das ganze Gebirge überschwemmten und jedes Dorf desselben, das sie sich aussuchten, bald zur reinsten Goldgrube machten, da sich ihnen alsbald fahrendes Volk aller Art anschloß, dem dann ein neugieriger Fremdenstrom nachdrängte. Wie Peter Heß Partenkirchen, Rottmann Berchtesgaden, Zimmermann Eberfingen, Morgenstern Dachau, alle miteinander den Starnbergersee, Ruben und Haushofer Frauenchiemsee entdeckt und in die Mode gebracht hatten, da ihnen alsbald Poeten und Schriftsteller folgten, welche den Ruhm dieser irdischen Paradiese in allen Zeitungen verkündeten, so ist z. B. Meran auch durch Lentner und Steub erst erfunden worden. Ja, man kann wohl sagen, daß kaum ein Ort im Gebirge von Fremden besucht wird, der nicht erst durch die Maler entdeckt worden wäre, wie dies selbst in unserer Zeit noch immer fortgeht. Natürlich verschaffte ihnen das eine riesige Volkstümlichkeit und bald waren Kunst und Künstler in ganz Oberbayern und Tirol ebenso beliebt, als sie vorher mißachtet geblieben waren. — Allein nicht blos das Gebirge ward dadurch für die deutsche Nation erst zugänglich gemacht, die bisher ihr Geld nur in die Schweiz und nach Italien getragen hatte, auch die so malerischen bayerischen Städte wurden zuerst durch die beutelustigen Maler erschlossen, die bald auch den bayerischen und dann den Schwarzwald, den Spessart und das Elsaß, kurz immer neue Gegenden aufsuchten und niemals um Stoff verlegen waren, so daß man wohl sagen kann, daß sie die Deutschen erst mit den Schönheiten ihres eigenen Landes wie ihres Volkslebens bekannt gemacht haben. — Das ist nun ein um so größeres Verdienst dieser realistischen Kunst, als die romantische meist das gerade Gegenteil gethan, die bei den Deutschen ohnehin so weit verbreitete, bedientenhafte Überschätzung alles Fremden noch gewaltig gesteigert hatte. So kam es denn, daß die Künstler bald der beliebteste Stand in München waren, ohne den kein Volksfest, keine öffentliche Feierlichkeit denkbar war, dessen berühmtere Glieder jeder kennen zu lernen suchte und stolz auf ihren Besitz war. Es ist das ein Verhältnis, welches sich bis heute nicht nur erhalten, sondern auch

fortwährend noch inniger gestaltet hat, je mehr die Künstler ein engverbundener, ja höchst einflußreicher Bestandteil der Bürgerschaft wurden.

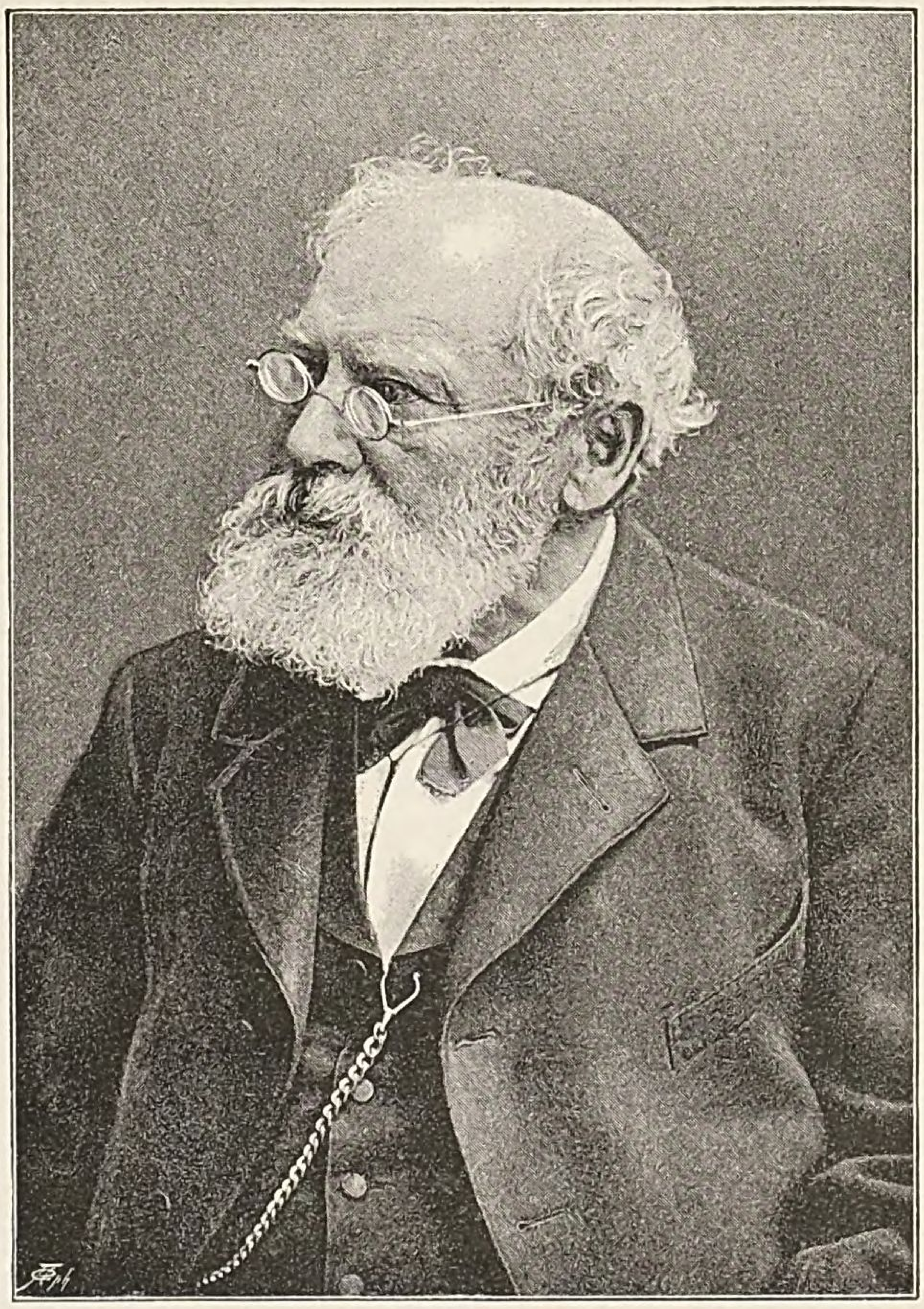
Wir wären damit bei der Thätigkeit der Kunstgewerbe angelangt, durch welche diese innige Verbindung der Kunst mit den übrigen stoffveredelnden Thätigkeiten am natürlichsten hergestellt wird. Dieselben schienen durch König Ludwigs große Bauten eine ganz ungewöhnliche Förderung empfangen zu sollen. Dennoch war dies zunächst keineswegs in dem Maße der Fall, als man bei solch ungeheuren monumentalen Arbeiten hätte erwarten dürfen. Dem stand die große und nur sehr langsam sich vermindernde Armut des Bürgerstandes, welche demselben Luxus in Wohnung und Kleidung fast unmöglich machte, ebensosehr im Wege, als die Teilnahmslosigkeit, ja Gegnerschaft der bayerischen Aristokratie gegen die Kunstbestrebungen des Königs Ludwig. An Absatz der Produkte im übrigen künstlerisch noch weiter zurückgebliebenen Deutschland war ohnehin kaum zu denken. Nicht minder schadete aber auch der Eklektizismus des Königs, da, wenn man in allen möglichen Stilen baut, sich keine gesunde verzierende Kunst entfalten kann, welche die Einheit des Stils zur ersten Voraussetzung hat. Dabei hatten weder Klenze, noch der dessen kalte pompejanische oder Empire-Dekoration mit unverstandenem Byzantinismus ersetzende Gärtner irgend hervorragendes verzierendes Talent. Dafür besaßen sie aber beide den bunten, schweren Farbengeschmack der ganzen Epoche. Das beste, was in der Dekorationsmalerei geleistet ward, sind die schon erwähnten Arbeiten im pompejanischen Stil von Hiltensperger in der Residenz. Ein schönes koloristisches Talent hat wenigstens der Dekorationsmaler Jos. Schwarzmann (geb. in Prutz in Tirol 1806) unleugbar besessen, aber auch er, welcher die Wandmalerei der Allerheiligenkapelle, der Basilika, des Speierer Doms für jene Zeiten auffallend gut ausführte, mußte in der Ludwigskirche und Bibliothek, deren Dekoration er ebenfalls leitete, der Roheit des Gärtnerschen Geschmacks viel zu große Konzessionen machen.

Um aber eine gedeihliche Entwickelung der Tischlerei, Schnitzerei, Stukkatur, Schmiedekunst, Steinhauerei und Bronzegießerei an Geräten u. dgl. zu ermöglichen, stand auch das Sparsystem des Königs viel zu sehr im Wege. Die Roheit, mit welcher fast alle derartigen Arbeiten an den großen Münchener Bauten dieser Zeit behandelt sind, ist darum in hohem Grade auffallend, wie sich in ihr der damalige Kulturzustand Deutschlands viel deutlicher malt, als es die Glyptotheken und Propyläen verraten wollen. Ja es brauchte noch jahrzehntelange Arbeit, um diese Roheit allmählich schwinden zu machen. So war es denn der monumentale Bronzeguß, der zuerst unter Joh. Bapt. Stiglmayr (geb. 1791 zu Fürstenfeldbruck, † 1844 in München) einen überraschenden Aufschwung nahm, wenn er auch unter der Nachlässigkeit der Schwanthalerschen Technik lange Zeit schwer litt. Erst Goldschmied, dann Stempelschneider und k. Bildhauer, erhielt Stiglmayr ein Stipendium nach Italien, wo ihn 1819 der Kronprinz Ludwig bewog, sich dem Erzguß zu widmen, in dem er sich erst dort, dann nachmals noch 1824 in Berlin ausbildete. Mit königlicher Unterstützung begründete er nun die Erzgießerei als Staatsanstalt. Nach einem längeren Besuch in Paris 1826 mit Rauch, um die dortigen Gießereien kennen zu lernen, goß er nacheinander erst verschiedene Büsten und Kandelaber, dann den Obelisk, die Thore der Glyptothek und Walhalla, ja endlich sogar Rauchs Denkmal

des Königs Max, dessen Statue beim ersten Guß allerdings mißlang und erst beim zweiten glückte, dann aber seine beste Leistung ward, ja die der Münchener Bronzegießerei noch für längere Zeit überhaupt blieb, obwohl Rauch über die Roheit der Ciselierung klagte. — Er goß nun noch die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian von Thorwaldsen, die Statue Schillers von demselben für Stuttgart und die zwölf Kolossalfiguren der bayrischen Fürsten in der Residenz. Dort ersetzte ihn aber bereits sein Neffe und Schüler Ferd. v. Miller (geb. in Fürstenfeldbruck 1813, † 1887 in München) der unterdessen in Paris bei Soyer mehrere Jahre gearbeitet hatte, wie er denn auch nach Stiglmayrs Tod sofort zum Inspektor der k. Erzgießerei ernannt ward. Dank seinem kühnen Unternehmungsgeist und seiner Thatkraft wie seiner Geschicklichkeit im Verkehr mit allen Klassen blieb sie unter ihm für längere Zeit die erste in Europa der nunmehr von allen Seiten Bestellungen zuströmten. Dazu trug besonders der Guß der kolossalen Bavaria bei, der von 1844—50 dauerte, ebenso goß Miller außer allen Münchener Figuren auch noch zwei Monumente Washingtons von Crawford und Mills, andere für Cincinnati, Stuttgart, Stockholm u. a. m. — Während hier aber, dank der ganz seltenen persönlichen Tüchtigkeit und dem technischen Geschick eines ungewöhnlich begabten Mannes, ein verhältnismäßig glänzender Erfolg erzielt ward, gelang es doch nicht, die Fabrikation kleiner Bronzen zu heben, weil eben für sie kein Geschmack in Deutschland vorhanden war und die Kleinplastik selbst noch ganz darniederlag in dieser Epoche. Nur die Kirchengeräte produzierende Gelbgießerei und Gürtlerei nahm auch jetzt, wo die Gotik ganz dominierte, einen lebhafteren Aufschwung, da hier ein wirkliches Bedürfnis zu Grunde lag, bei dem mit König Ludwigs Regierungsantritt mächtig steigenden Einfluß der katholischen Kirche.

Ebendeshalb entwickelte sich die Glasmalerei im ganzen noch gesunder, zunächst unter Sigismund Frank (geb. 1770 zu Nürnberg, † 1847 zu München), der, erst Porzellanmaler, sich dann auf die Wiederentdeckung der verloren gegangenen Technik der Glasmalerei warf und schon in Nürnberg hübsche Arbeiten dieser Art, Wappen u. dgl. herstellte, bis er sich 1814 nach Wallerstein und von da 1818 nach München wandte und dort als Glasmaler bei der Porzellanmanufaktur angestellt ward. Recht in Fluß kam die Produktion indes erst, als König Ludwig angesichts des Baues der Auerkirche und der Restauration des Regensburger Doms 1827 die Errichtung einer eigenen Glasmalerei-Anstalt beschloß und ihm die Leitung des technischen Teils in dem Institut, dem Heinrich Heß aber die des künstlerischen übertrug. Die erste größere Arbeit war die Herstellung der Fenster für den Regensburger Dom, für welche die Kartons, wie wir gesehen, von Heinrich Heß, Ruben, Jos. Ant. Fischer, Strähuber, Schraudolph u. a. gefertigt wurden. Ihnen, speziell Heß, gebührt denn auch das Hauptverdienst an dem verhältnismäßig glücklichen Erfolg der Arbeit, die freilich auch den noch sehr unentwickelten Farbensinn der Zeit und Schule in ihrer Vorliebe für grelle, ungebrochene Farben widerspiegelt, sich überhaupt weit mehr an die altdeutschen Bilder als an die Glasgemälde jener Zeit anlehnte, für deren Vortrefflichkeit ihr offenbar das Verständnis noch abging. Schon einen sehr bedeutenden Fortschritt auch in der Technik zeigen die Fenster der Auerkirche, besonders die später entstandenen des Schiffes, zu denen Fischer die Kartons und Ainmüller die Architekturen komponierte. Derselbe hatte inzwischen die Leitung der Anstalt selber übernommen und führte sie nunmehr vierzig Jahre lang mit großem Erfolge weiter, da er, mit viel technischem Geschick auch eine genügende Kenntnis

besonders der gotischen Ornamentik verbindend, die Einrahmung der Bilder durch reiche Architekturen lange Zeit fast allein besorgte. Die Fenster des Schiffes der Auerkirche sind denn auch in ihrer Art bis heute nicht übertroffen worden. Ihnen folgten nun bald die, welche der König für den von ihm überaus lebhaft geförderten Kölner Dom stiftete, ebenso die für den Speirer Dom, andere für Basel, St. Paul in London, Hamburg, Glasgow, u. a. — Da das strenge Stilgefühl der Schule hier sehr wohlthätig wirkte, wo aller Naturalismus vom Übel ist, so nahm dieser Industriezweig bald einen außerordentlichen Aufschwung, den wir in der nächsten Periode sich erst recht entfalten sehen werden, da noch neben der kgl. Glasmalerei-Anstalt eine Menge Privatinstitute entstanden, die mehr oder weniger glücklich mit ihr wetteiferten und unter denen sich das Scherersche und Mayersche in dieser Periode am meisten auszeichneten. — Daß die Münchener Glasmalerei gerade in dieser Periode von dem ganz richtigen Prinzip ausging, daß die Modellierung der Figuren auf das mäßigste behandelt, der ganze Reiz in den Rythmus der Umrisse und die wohlthuende Verteilung und Abwägung der Farbenmassen gelegt werden müsse, das hat ihr die verhältnismäßige Gesundheit und Überlegenheit erhalten.



Ferdinand von Miller
Nach einer Natur-Aufnahme von Franz Hanfstängl in München

Der Hauptgrund derselben lag aber doch darin, daß auch ihr wie allen übrigen Zweigen der kirchlichen Kunst vorläufig fast allein ein wirkliches und sogar rasch steigendes Bedürfnis der Nation zu Grunde lag, welches ihr bald eine Volkstümlichkeit sicherte, auf die außer der Sittenbild- und Landschaftsmalerei die übrigen Kunstzweige noch lange zu warten hatten, wenn sie dieselbe überhaupt jemals erlangten. Während also z. B. die Profanskulptur es noch heute nicht zu einer halbwegs gesunden Blüte bringen konnte, errang sich die kirchliche, vorab die nationale Holzschnitzerei sehr bald eine verhältnismäßig große Ausdehnung, da sie an

Kanzeln und Altären, Heiligenfiguren u. dgl. die reichste Beschäftigung und bei dem frommen bayerischen Volke eine unermüdliche Opferwilligkeit fand. Der Bau der Auer Kirche gab hier gewissermaßen das Signal, obwohl keine sonderliche Komposition, blieb sie doch lange Zeit weitaus die beliebteste aller Münchener Neubauten, während die viel bessere Basilika dem Münchener heute noch fremd ist, wie die beste von allen, die Allerheiligenkapelle. Dazu trugen neben Fischers prächtigen, echt national empfundenen Glasgemälden, die vergoldeten Schnitzereien der gotischen Altäre, wie die so schön bunt bemalten Heiligen auf denselben nicht am wenigsten bei. Diese nationale Holzskulptur, welche in einzelnen weltvergessenen Gebirgsdörfern, wie Oberammergau, Mittenwald und Berchtesgaden immer fortvegetirt hatte, weil sie in dem angebornen technischen Geschick der Gebirgler eine nie versiegende Quelle besaß, sie fand nunmehr ihre Wiederbelebung als Industriezweig in München, wo sie auch nie ganz ausgestorben war. Dies beweisen ja die technisch so überaus gewandten Arbeiten des Roman Boos, dann nach ihm zuerst die des schon erwähnten Konrad Eberhard.

In unserer Periode knüpft sich der Aufschwung vorzüglich an Jos. Anton Entres (geb. zu Fürth 1804, † in München 1870). — Derselbe erhielt dort die erste Bildung, kam dann 1822 nach München und gab sich, nach kurzem Aufenthalt in Wien zurückgekehrt, ganz dem Einfluß des Eberhard hin. Er fertigte nun eine Menge religiöser Skulpturen in Stein und Erz, Reliefs und Grabmäler &c., erhielt aber seine Bedeutung doch erst durch seine Wiedereinführung der Holzskulptur in München, so zuerst durch die Kanzel für die Auerkirche, denen eine Menge anderer Arbeiten aus seiner Werkstatt folgte, der es durch seine große Sammlung altdeutscher Schnitzwerke nie an gesunden Vorbildern fehlte.

Mehr dem ornamentalen Teil widmete sich Anselm Sickinger (geb. zu Owingen 1807, † 1873 in München), der erst als Steinmetz nach München kam, hier selbst Unternehmer ward und für den Thronsaal, Basilika und Auerkirche Steinhauerarbeiten in großem Umfange besorgte, bald aber auch zur Holzskulptur überging und eine unübersehbare Menge Altarwerke allerorts, meist nach Zeichnungen von Guggenberger u. a. ausführte und bald Dutzende von Holzschneidern beschäftigte, unter ihnen selbst den nachmals so berühmt gewordenen Tiroler Knabl. Ja, so rasch nahm dieser echt nationale Kunstzweig zu, daß am Ende der Regierung des Königs mindestens schon zwanzig, dreißig Holzbildhauer mit einer Menge von meist Tirol und Allgäu entsprossenen Gehilfen in München beschäftigt waren und ihre Arbeiten in die ganze Welt versandten.

Weit schlimmer war es mit der Möbelfabrikation bestellt, die über höchst unglücklich gotisierende oder antikisierende Experimente kaum je hinauskam, von denen besonders die ersteren aber mehr abschreckend wirkten durch ihre spindeldürre und dilettantische, aller Bequemlichkeit hohnsprechende Formgebung, wie sie Heideloff in Nürnberg zuerst wieder aufgebracht hatte. Selbst noch die 1854 veranstaltete allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung, welche doch wenigstens von Fortner bereits sehr schöne Metallarbeiten brachte, enthielt kein halbwegs brauchbares, den modernen Bedürfnissen angepaßtes Möbel aus München, wo heute die Möbel-Industrie einen so breiten Platz einnimmt. Klenze und Gärtner wie ihre Schüler blieben hier alle gleich unfruchtbar, und so behalf sich das Publikum mit dem elendesten Schund, oder ließ sich Rokoko-Möbel aus Wien und Paris kommen.

Weitaus am erfreulichsten gestaltete sich die Thätigkeit der cornelianischen Schule in den vervielfältigenden Künsten, vorab dem Kupferstich und Holzschnitt. Hier kam ihr das strenge Stilgefühl und ihre Bevorzugung der zeichnerischen vor der spezifisch malerischen Anschauung umsomehr zu gute, als sie hier an die herrlichsten alten nationalen Traditionen anzuknüpfen von Haus aus den Verstand gehabt hatte. Konnte die monumentale Kunst schon des rauhen Klimas halber niemals bei uns den breiten Platz erobern, den sie in Italien einnahm, so ist dagegen die Illustration seit dem Erwachen der Künste in Deutschland schon immer vorzugsweise die volkstümliche Form der Kunst gewesen, hat schon zu Dürers und Holbeins Zeiten einen unermeßlichen Einfluß ausgeübt. Trat derselbe im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zeitweilig etwas zurück, so lebte er doch schon zu Ende des letzteren mit Chodowiecky und den Nürnberger wie Augsburger Kupferstechern sofort wieder auf, wie das bereits gezeigt worden. Cornelius selber hatte ja durch Faust und Nibelungen bereits wieder auf diese Form zurückgegriffen und den Weg gezeigt, den dann Neureuther und Kaulbach, wie wir gesehen, mit außerordentlichem Erfolge weitergingen. Cornelius selber hatte schon 1828 die Berufung des Schweizers Sam. Amsler (geb. in Schinznach 1793, † in München 1849) als Lehrer der Kupferstecherkunst an die Akademie veranlaßt, weil derselbe sein Titelblatt zu den Nibelungen mit Glück gestochen hatte, was er übrigens wohl mehr der Mitarbeiterschaft Barths verdankte, der ein viel begabterer Künstler war, als der in allen Manieren gleich trockene und harte Schweizer. Dieser schloß sich nun in München bald Heinr. Merz an (geb. 1806 in St. Gallen, † 1876 in München), der sich von 1829 an unter seiner Leitung weiter bildete, wie dessen Schwager C. Gonzenbach (geb. in St. Gallen 1806, † ebenda 1885), Mitarbeiter, die ihm an Talent jedenfalls überlegen waren. Beide hatten als frühere Schüler des Lips, bald den Verstand sich mehr an Dürer und Marc-Anton zu halten als an ihn, dessen hölzernes Wesen in dem um diese Zeit entstandenen Stiche der Grablegung nach Raffael erst recht heraustrat.

Hatten die deutschen Kupferstecher dieser Zeit schon immer viel zu viel auf die Stichelfertigkeit und zu wenig auf das Studium der Natur gegeben, so machte man jetzt nicht ohne Pedanterie in Amslers Schule aus dem Kartonstich bald eine Art Handwerk, was seiner Popularisierung sehr Eintrag that. Ungleich wertvoller sind die Arbeiten des ebenfalls unter Cornelius gebildeten Eugen Schäffer (geb. 1802 in Frankfurt, † ebenda 1871), dessen Stichel man die besten Nachbildungen Cornelianischer Werke verdankt. So die Aufsehen machenden Stiche des Danteschen Paradieses, der Hochzeit des Peleus und der Thetis, der Nacht u. a. m. Leider verließ Schäffer München schon 1839 wieder, um in Frankfurt am Städelschen Institut Lehrer zu werden und dort später ganz zum Farbenstich überzugehen, der Amsler immer mißlang, wo er aber in der Madonna della Sedia, der Madonna del Gran Duca und der Poesie nach Raffael, wie zuletzt in der himmlischen und irdischen Liebe nach Tizian eine Reihe von Meisterwerken lieferte. In München ward er ersetzt durch den Dresdener Jul. Thäter (geb. 1804, † in München 1870), der sich von 1830 an durch seine geistvollen Stiche nach Schnorr, besonders aber nach Kaulbachs Hunnenschlacht einen Ruf gemacht hatte, weil er da einen von dem des Amsler wesentlich verschiedenen, weniger hölzernen Weg einschlug, den er nachher in seinem berühmten Stich nach Ritter Kurts Brautfahrt von Schwind mit großem Glück weiter verfolgte. Er ließ ihm 1849 die apokalyptischen Reiter des Cornelius,

12*

1852 den Nimrod von Kaulbach folgen, die man in ihrer empfindungsvollen Art vollkommen nennen kann, wie noch mehr die sieben Werke der Barmherzigkeit und das Aschenbrödel nach Schwind 1858, die ihn zu einem unvergleichlichen Interpreten dieses großen Künstlers stempeln. Von den Schülern wäre der früh gestorbene Ernst aus St. Gallen zu erwähnen, der Schwinds Symphonie mit Gefühl und Geschick stach. Außer diesen Meistern sind in unserer Zeit noch Adrian Schleich (geb. 1812 zu München), der größtenteils den Reinecke nach Kaulbach und auch Schwanthalers Giebelfeld der Walhalla, sowie das Lied von der Glocke nach Nilson mit Treue und Sauberkeit stach, sowie der Schweizer Rud. Rahn (geb. 1805 in Zürich) zu nennen, der sich an Kaulbachs Reinecke ebenfalls beteiligte, und H. Schütz, der verschiedenes nach Genelli stach. Diese Kartonstecher bildeten eine förmliche, jetzt freilich völlig ausgestorbene Schule, die sogar ihre eigenen Religionsartikel hatte, unter denen der des alleinseligmachenden Konturs der erste blieb und die vor allem auf Cornelius eingeschworen waren. — Neben ihnen huldigte indessen anderen Tendenzen schon früh die von Reindel in Nürnberg und Frommel in Karlsruhe gebildete, mehr auf farbige Wirkung ausgehende Schule, zu der Gottlieb Sichling (geb. in Nürnberg 1812, † in Leipzig 1863) und der Baseler Frd. Weber gehörten, die sich später ganz der Pariser Stecherschule anschlossen. Die Radierung fand fast ausschließlich durch die Maler Vertretung, wie sich denn Eugen Neureuther in ihr am meisten auszeichnete. Der Stahlstich fand in dieser Zeit besonders durch J. Poppel (geb. 1807 zu Nürnberg, im Fache der Landschaft eine wirksame Vertretung, da dieser Schüler Frommels, bald von Nürnberg nach München übersiedelnd, dort das landläufige Bedürfnis nach Prospekten aller Art vollauf, wenn auch ein wenig trocken und hart befriedigte.

Mehr Lebenskraft als die mit der Cornelianischen Schule bald ganz vom Schauplatz verschwindende Kartonkupferstecherei entwickelte der um die Mitte der dreißiger Jahre durch den Maler Kaspar Braun (geb. 1807 in Aschaffenburg, † 1878 in München) eingeführte Holzschnitt. Derselbe hatte bei Brévière in Paris sich dieser Technik bemächtigt. Angefeuert durch die außerordentlichen Erfolge, die Menzels geniale Einwirkung die Berliner Holzschneiderschule unter Unzelmann um diese Zeit erzielen ließ, begründete Braun 1839 ein Holzschneide-Institut in München, in welchem er die Cotta'sche Bilderbibel von Schnorr und Strähuber, die Nibelungen-Illustrationen von Neureuther und Schnorr, Illustrationen zu Schillers Braut von Messina, zu Musäus Volksmärchen u. a. anfertigte. Dabei griff er im Gegensatz zur malerischen Technik der Berliner Schule bald auf die einfache und streng stilisierende Behandlung des Holzschnitts durch Dürer zurück, die wenig mehr als den möglichst vereinfachten Umriß und eine Strichlage als Schattierung gibt. Er hatte damit einen glänzenden Erfolg dank dem Talente Neureuthers, Schnorrs und besonders dessen Schülers Alois Strähuber (geb. 1814 zu Mondsee, † in München 1883), der schon vorher Martin Luthers geistliche Lieder vortrefflich illustriert hatte und nunmehr als Illustrator immer mehr ein Kompositionstalent entwickelte, das er als Maler Cornelianischer und Schnorrscher Kartons in der Ludwigskirche und den Nibelungensälen nie zu zeigen vermocht. Entschieden die wertvollsten, ja unbedingt klassische Arbeiten von unvergänglichem Wert gab durch Braun angeregt bald Schwind, da er seine Kompositionen wie die meisten anderen selbst auf den Holzstock zeichnete. So in seinen berühmten Märchen der „Münchener Bilderbogen", die in den vierziger Jahren begonnen, dank seinem Talente bald eine unermeßliche Verbreitung in der

ganzen Welt fanden. Humoristisch übermütig, ja genial-barok und anmutsvoll zugleich, wäre es unmöglich, in knapper Form den naiv schalkhaften Ton deutscher Märchen-Dichtung besser zu treffen, die Phantasie noch mehr anzuregen. Hier war ein echt nationaler Stil gefunden, dem kein anderes Volk auch nur entfernt ähnliches an die Seite zu setzen hatte. Um 1844 begründete dann Braun in Gesellschaft mit Schneider die „Fliegenden Blätter", die sich bald als die echtesten Repräsentanten der volksmäßig humoristischen Auffassung der Dinge eine bis dahin in Deutschland völlig unbekannte Popularität erwarben, weil an ihnen gewissermaßen die ganze Münchener Künstlerschaft mitarbeitete. Außer Schwind, Herm. Dyck, Spitzweg beteiligten sich in jener Zeit vorzugsweise Franz Graf von Pocci (geb. zu München 1807, † 1876) als Erfinder des „Staatshämorrhoidarius", C. Braun selber als der von „Eisele und Beisele", der Karikaturenzeichner Karl Reinhardt (geb. in Leipzig 1818, † 1877 b. Dresden), Erfinder des „Malers Kohle" und anderer Figuren, Toni Muttenthaler (geb. 1820 zu Höchstädt, † 1870 in Leipzig), der, ein Schüler von Kaulbach, das malerische und romantische Mittelalter vertrat und als Direktor der Weberschen artistischen Anstalt starb, aus welcher seit 1844 die größtenteils mit Münchener Kräften arbeitende „Leipziger Illustrierte Zeitung" hervorging. Hermann Schmolze (geb. 1823 zu Zweibrücken, † in Amerika), der ebenfalls die Romantik, aber auch moderne Satire vertrat und sich wegen Beteiligung am Pfälzer Aufstand 1848 nach Amerika flüchten mußte, Kreling, Teichlein u. a. m.

Ist der Holzschnitt selber anfangs noch ungelenk, hart und steif, ja leblos, wenn die Zeichnung nicht von bedeutenden Künstlern herrührt, werden selbst diese noch oft genug mißhandelt, so hatte sich das schon in wenigen Jahren gebessert. Obwohl die „Fliegenden" sich blos der lustigen Sittenschilderung widmeten, der Politik grundsätzlich aus dem Wege gingen, so wurden sie doch bald eine Macht, da das Lächerliche in Deutschland ebenso gefürchtet wird wie in anderen Ländern. Sie haben daher auch unstreitig sehr viel dazu beigetragen, der Nation die eckige, pedantische Philisterhaftigkeit zu nehmen. Um so mehr, als sie gleichzeitig allen Schlüpfrigkeiten und Zoten, die hier so nahe liegen, ohne alle Prüderie doch beharrlich aus dem Wege gingen, dagegen die unbarmherzigen Feinde alles Verzopften, Aufgeblähten und Kranken in den verschiedenen Volksschichten waren. So haben sie denn um so wohlthätiger gewirkt, als ein weiteres Hauptverdienst der „Fliegenden" darin besteht, die verschiedenen deutschen Volksstämme mit ihren gegenseitigen Eigenheiten genauer bekannt und vertraut zu machen, als dies irgend einem anderen Blatte gelungen ist, da keines sich solch universalen Leserkreises erfreut, im Palast wie in der Hütte so regelmäßig betrachtet wird, weil vom Fürsten bis zum Bauern auch niemand vor der Aufdeckung seiner komischen Seiten durch sie sicher ist. Darum erfreuen sie sich denn auch heute nach mehr als vierzig Jahren sogar noch ungleich größerer Beliebtheit in der deutschen Nation, während alle französischen und sonstigen Witzblätter rasch kamen und verschwanden. Selbst in München erwuchsen ihnen mehrfache Konkurrenzen, wie die 1848 von Fr. Seitz redigierten „Leuchtkugeln", die aber bald aufhörten zu leuchten. — Es wird darum auch kein Kunst- oder Kulturhistoriker jemals das Studium der „Fliegenden" umgehen können, wenn er sich über die Gewohnheiten, Sitten und die Denkungsart unseres Volkes in dieser Zeit unterrichten will, über die wie über das gesamte nationale Leben ihm dies Blatt viel sicherern Aufschluß erteilt, als sämtliche Fresken der Cornelianischen Schule.

Nicht so günstiges läßt sich von der Keramik in dieser Zeit berichten. Zwar besaß das Münchener Kunstgewerbe in Nymphenburg eine unter der Leitung des in England gebildeten Adler (geb. in Triesdorf 1787, † 1842) befindliche altberühmte Porzellanfabrik, auf deren Technik aber die Cornelianische Schule sehr ungünstig einwirkte, obwohl sich der König viele Mühe gab, auch diesen Industriezweig wieder emporzubringen und dazu auch französische Künstler wie Lefeubure und Belgodere verwendete. Aber es gelang ihm nicht, dem veralteten Institut neues Leben einzuflößen, obwohl er auch eine Anzahl tüchtiger Künstler wie Heinzmann (geb. 1795 in Stuttgart, † 1846 in München), der ein etwas trockener Landschaftsmaler aus Kobells Schule war, Auer u. a. anstellte und ihnen eine große Anzahl Platten mit Kopien nach Bildern der Pinakothek bestellte, die auch nicht ohne Verdienst sind (N. Pinakothek). Aber man konnte sich von der unglücklichen Idee nicht trennen, daß eine solche Musteranstalt zugleich ihr Kapital verzinsen müsse und überdies auch als Versorgungsanstalt für allerlei Günstlinge zu dienen habe. Das machte alle Anstrengungen fruchtlos, selbst als König Ludwig 1848 der Anstalt den ungewöhnlich begabten Eugen Neureuther als Direktor gab. Denn auch er vermochte diesen Augiasstall nicht zu reinigen oder die Hindernisse bureaukratischer Administration zu besiegen, und so ward denn die Fabrik später verkauft, obwohl neben ihr die große Anstalt von Schmidt in Bamberg sich ohne alle Staatsunterstützung sehr wohl zu behaupten vermochte, und die Glasindustrie durch Steigerwald & Co. sogar einen gewissen Aufschwung nahm.

Auch die später zu so hohem Range sich emporschwingende Kunst der Kleinmeister regte sich noch kaum, da Klenze für dergleichen keinen Sinn hatte und noch mehr als alle Welt an die unbesiegbare Überlegenheit des französischen Geschmacks glaubte. So wurden in dem Lande, dessen wunderbare Erzeugnisse der Kleinkunst alle Museen der Welt wie die Schatzkammer der bayrischen Herzöge füllten, das einen Jamnitzer, Hans Reimer, Dinglinger, Hans Mielich u. a. hervorgebracht, die Kronjuwelen für das neue Königreich, soweit sie nicht schon vorhanden waren, in Paris, überdies herzlich geschmacklos angefertigt. Der erste Edelmetallarbeiter, der es in dieser Zeit wieder zu einigen, freilich antikisierenden oder stillos naturalistischen Produktionen brachte, war der Hofsilberarbeiter Mayrhofer, bei dem auch der Erzgießer Ferd. v. Miller seine Lehrjahre durchmachte, um dann zur Bronzetechnik überzugehen. Die Besserung ward erst durch die Stempelschneider wie Haindl, nachmals Vorstand der Münze, besonders aber durch Andreas Fortner (geb. zu Prag 1809, † in München 1862) eingeleitet, der, ein gelernter Silberschmied, um 1840 nach München kam, um Maler zu werden und dort zuerst von Eugen Neureuther und Phil. Foltz ziemlich naturalistisch entworfene Tafelaufsätze mit großem Geschick und Stilgefühl ziselierte, was ihn veranlaßte, sich nunmehr ganz dieser Kunst zu widmen. Er fertigte nun nach und nach eine Menge Arbeiten in solcher Vortrefflichkeit, daß man ihn als den eigentlichen Wiederbegründer dieser Kunst in München betrachten kann, da er nun bald auch als Lehrer derselben sehr wohlthätig wirkte, der zuerst wieder auf unsere alten Meisterwerke dieser Art zurückgriff. — Neben ihm machte sich sehr bald Josef Seitz als Graveur bemerkbar, der es dann bald zu so großer Meisterschaft bringen sollte. Sehr wohlthätig wirkten auch der schon genannte Herm. Dyk und Franz Seitz, Bruder des Josef (geb. zu München 1817, † ebenda 1883), der als Maler und Dekorateur früh sich der deutschen Renaissance in seinen Zeichnungen für gewerbliche

Zwecke zu nähern anfing. — Mit noch größerer Genialität that dies Schwind, dessen Zeichnungen und Entwürfe dekorativer Art von ganz ungewöhnlichem Stilgefühl und Erfindungskraft zeugen. — Etwas mehr als Keime, die sich erst später entfalten sollten, bietet aber doch die ganze Epoche nicht nach dieser Seite hin.

Auch die Lithographie entwickelte damals noch eine erhebliche Thätigkeit, obwohl ihr bald, erst durch den Holzschnitt, dann später durch den immer mehr Boden gewinnenden Lichtdruck der Wirkungskreis gutenteils entzogen ward. Da Hanfstängl schon 1835 zur Herausgabe der Dresdener Galerie dorthin übersiedelte, so ward die Steinzeichnung nunmehr durch Piloty und Löhle, denen sich bald J. Wölffle in der Herausgabe der Galeriebilder anschloß, vertreten, bis nach des Vaters Piloty Tode, 1844, sein Sohn Karl der bisher an der Akademie studiert hatte, einstweilen für ihn eintrat. Eine überaus lebhafte Thätigkeit entfaltete dann bis zu seinem frühen Tode der schon erwähnte G. Bodmer welcher sich vorzugsweise der Wiedergabe von Werken der immer rascher emporwachsenden realistischen Malerschule widmete. Als dessen beste Blätter kann man den von Ph. Foltz komponierten „Abschied des Königs Otto" und dann den von Monten gezeichneten „König Ludwig im Familienkreise", letzteres ein durch seine farbige Wirkung und feine Individualisierung auch heute noch interessantes Blatt, betrachten. — Ungefähr in ähnlicher Richtung bewegte sich auch der schon genannte Fr. Hohe, der charakteristische Wiedergeber des Peter Heß, dessen bestes Werk, den Einzug des Königs Otto in Nauplia er vortrefflich lithographiert hat und sich überhaupt vorzugsweise mit Wiedergabe moderner Malerwerke beschäftigte.

Dies that auch Andr. Borum (geb. 1799 in Hamburg, † 1853 in München), der vorzugsweise den Architekturbildern des Dom. Quaglio, dann solchen Lessings und Rottmanns durch seine geistvolle Nachbildung zur Verbreitung verhalf. — Das Bildnis, bei welchem sich Hanfstängl so ausgezeichnet, wurde nach dessen Weggang vorzugsweise von Haitz, J. Fertig und Melcher, doch ohne Bedeutung kultiviert, während P. Herwegen, ein Graveur, der besonders Cornelianische Kompositionen im Cottaschen Kunstblatt verewigte, sich nunmehr nicht ohne Verdienst auf Erfindung gotischer Dekorationen, Titelblätter, Diplome ꝛc. warf.

Jedenfalls haben die vervielfältigenden Künste schon damals in München eine Ausdehnung gewonnen, die sie wenigstens im Bereich der Illustration unbedingt an die Spitze der deutschen Kunst stellte, wie sie der Cornelianischen Schule die Erreichung einer Volkstümlichkeit und eines inneren Wertes erst ermöglichten, den sie sonst in keinem anderen Zweige der Kunst zu erreichen vermochte. Hier wenigstens hat sie auch ihren Beruf, ein ebenso eigenartiger als wahrhafter Ausdruck des nationalen Lebens zu sein, sogar in ungewöhnlichem Maße erfüllt.

Überschaut man nun die Wirkungen, welche die in der Kunst grundlegende Thätigkeit dieser ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, wie insbesondere die des Königs Ludwig gehabt, so ist das Ergebnis nach allen Seiten hin ein außerordentliches. Es übertrifft unstreitig weit den Wert der einzelnen Leistungen, die sich ja in den seltensten Fällen bis zur Klassizität, d. h. zur Mustergiltigkeit erhoben, zu dauernder Bedeutung steigerten. Aber es ist ganz falsch, die Wichtigkeit einer Kunstperiode blos nach dem Wert zu bemessen, den ihre Erzeugnisse für die Nachkommen oder

vollends für die Gaffer in den Museen haben können. Im Gegenteil bemißt sich diese Bedeutung in erster Linie nach dem Einfluß, den sie auf die Zeitgenossen, vorab auf die Nation hat, in deren Schoße sie entsteht. Es fragt sich zunächst, ob sie diese gehoben oder herabgedrückt hat, von deren Ringen und deren Geist sie ein Abbild gibt und erst in zweiter Linie, ob dies Abbild auch unsere Enkel zu ergötzen oder zu entzücken im stande sei, was schon darum nicht der Zweck der Kunst sein kann, weil es unter allen Umständen zweifelhaft bleibt. Denn da der Geschmack einem beständigen Wechsel unterworfen ist, wie die Ideale und Sitten der Nationen selber, so können ihre Kunstwerke selbst im besten Falle nach einem Jahrhundert nur mehr halb, nach Jahrtausenden fast gar nicht mehr verstanden werden, während die der Malerei ohnehin dann längst untergegangen sind. Ist doch selbst der Genuß, den uns die Schöpfungen der griechischen Kunst heute bereiten können, nur ein sehr geminderter, auf einen kleinen Kreis von Gebildeten beschränkter, läßt sich jedenfalls gar nicht mit dem vergleichen, den die Griechen selbst davon gehabt haben, deren religiösen Idealen sie Gestalt lieh.

So kann man denn auch ganz ruhig zugeben, daß die technische Fertigkeit der hier geschilderten Epoche tief unter der ihr vorausgehenden bleibe und muß doch anerkennen, daß sie selber hoch über dieser Vorgängerin erhaben dasteht. Denn das an dieselben verschwendete technische Geschick, bestimmt ganz und gar nicht allein oder auch nur vorzugsweise den Wert oder vollends die Wirkung der Kunstwerke. — Wer zöge nicht die Schöpfungen der oft noch so ungeschickten italienischen Frührenaissance allen nachraffaelischen vor, obwohl diese letztere von ungleich höherem technischen Vermögen Zeugnis ablegen? — Ist doch selbst die stille Anmut der Madonna des Cimabue noch weit der anspruchsvollen Leere derjenigen eines Vasari vorzuziehen.

Betrachten wir nun die unmittelbaren Folgen dieser in München so verheißend aufgeblühten neudeutschen Kunst, so finden wir vor allem das durch sie mächtig gestärkte Selbstbewußtsein der Nation, eine allgemeine Erhebung der herrschenden Ideen. Große Siege auf dem geistigen Gebiete, speziell die so in die Sinne eines jeden fallenden Schöpfungen der bildenden Künste haben dieselbe Wirkung wie die auf dem Felde der Ehre, sie erhöhen das Selbstvertrauen wie das Gewicht und Ansehen der Sieger. Wer könnte behaupten, daß das deutsche Volk nach Lessing, Schiller und Goethe dasselbe gewesen sei wie vor ihrer Schaffung einer klassischen deutschen Litteratur? Hier in München war aber eine Kunst entstanden, die wenn nicht gleichwertig, doch in der ersten Freude von aller Welt dafür gehalten ward und die jedenfalls hochachtbar war, ihresgleichen in der bisherigen Produktion nicht fand seit der Renaissance. Wesentlich durch den Einfluß dieser Kunst, die es erst mit seiner Geschichte bekannt gemacht, war speziell das bayerische Volk 1848 ein ganz anderes geworden als es 1800 gewesen, besaß unendlich mehr Gefühl der Zusammengehörigkeit, war ungleich aufgeklärter, selbstbewußter, vaterlandsliebender. Seine religiösen Ideale waren vertieft und veredelt, es hatte in München, früher einem armseligen Pfaffennest, einen großen geistigen Mittelpunkt gewonnen, die einst so dumpfe Stadt an der Isar, die weit hinter Augsburg und Nürnberg zurückstand, war jetzt wirklich das Herz dieses Staatswesens geworden, nach dem sich alle Blicke richteten, das zufolge der reichen geistigen Kräfte, die sich da angesammelt, dem übrigen Lande noch unendlich mehr gab, als es von ihm empfing. Und das hatte

alles die Kunst bewirkt, denn der Einfluß der Wissenschaft war ziemlich gering, der Wert der gleichzeitigen schönen Litteratur vollends mehr als problematisch in dieser Periode der Romantik.

Während beide die Sitten eher zu verderben als zu heben, mehr zu zerstören als aufzubauen geeignet waren, ist der Einfluß der Kunst überall ein wohlthätiger, nie ein nachteiliger, verderblicher und erschlaffender gewesen. Ja, gerade der durchaus männliche, edle und eher durch Herbigkeit und Strenge abstoßende als jemals entnervende und abschwächende Geist der Cornelianischen Schule stand sogar im stärksten Gegensatz zur gleichzeitigen, bald süßlichen, bald lüsternen und später mit Heine blos vom Geiste der Verneinung getragenen Litteratur, in welcher Uhland ganz allein jenem verwandt ist.

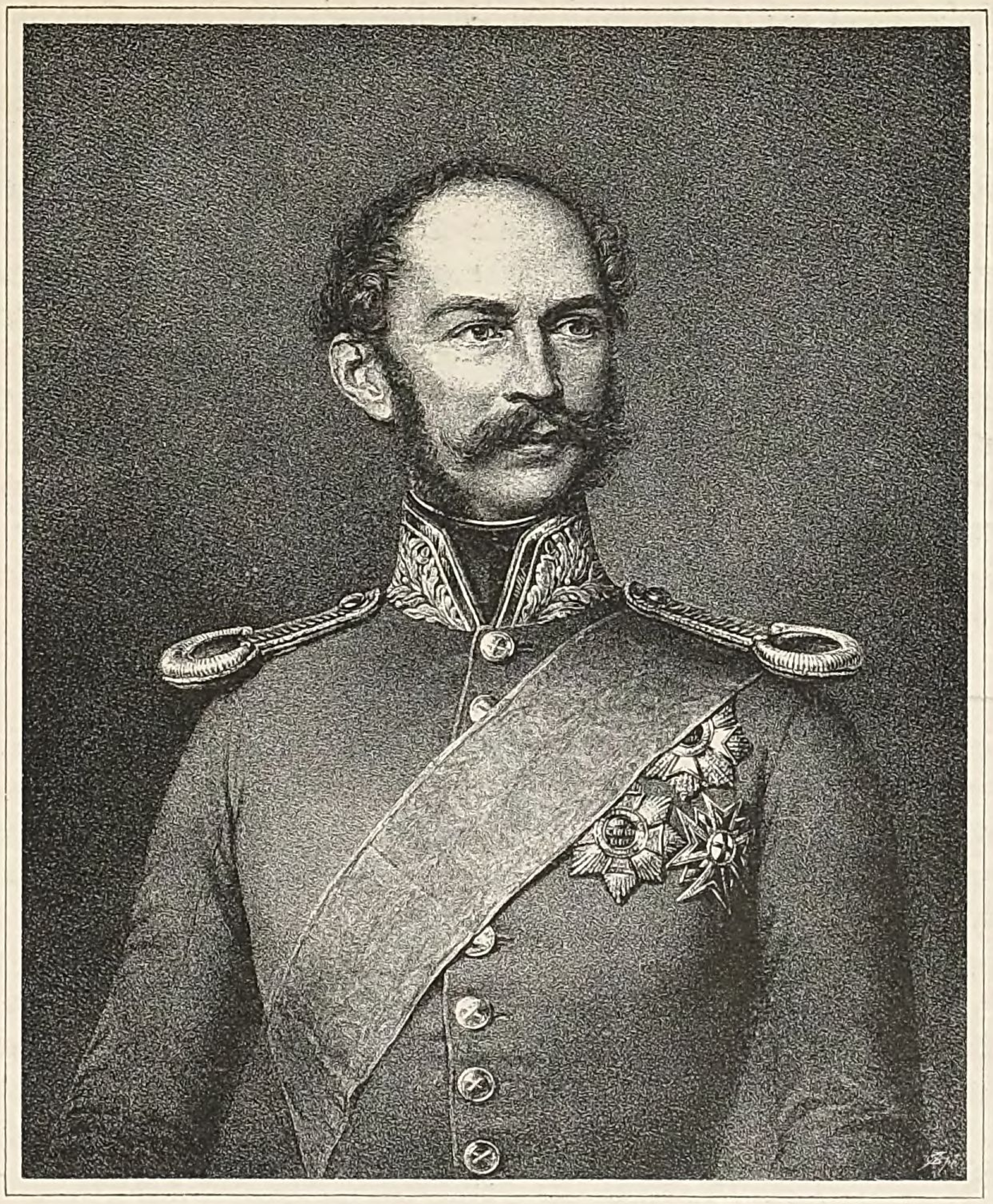
Dieses Stahlbad der Cornelianischen Kunst war aber eine wahre Wohlthat für den durch die Goetheschen Epigonen abscheulich verweichlichten deutschen Geist. Wie Schiller und Uhland, die Kämpfer von 1813 und 1870 erzogen, die ein Heine blos demoralisieren konnte, so haben Cornelius und Führich wie ihre Genossen ohne allen Zweifel den Ernst und die Hoheit der Gesinnung, die ganze Schule hat die Selbsterkenntnis und die Freude an dem eigenen Wesen bei der gesamten Nation ungeheuer gehoben, haben ihre Begriffe über sich und die Welt erhöht und gereinigt. Daß die Kunst vor allem ein unvergleichliches Bildungsmittel sei, das hat sie gerade in dem München des Königs Ludwig und der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in der glänzendsten Weise bewiesen. Sie kann daher trotz ihrer technischen Unvollkommenheit doch der Nachwelt noch als leuchtendes Beispiel aufgestellt werden, so gut als die des Dürer, Giotto und Mantegna, des Signorelli oder Michelangelo, die ihre Väter waren. Die technische Bravour aber, die nach ihnen so oft die Hoheit der Gesinnung ersetzen mußte, sie gerade kann der Nachwelt so wenig nützen, als die Pergamenischen Virtuosenstücke je an den Adel eines Phidias hinanreichen.

Es war aber nicht nur ihre Wiedererweckung und Vertiefung der religiösen Ideen, ihre Wiederbelebung des Sinnes für die eigene nationale Geschichte, welche das Verdienst der Münchener Schule ausmacht. Während in Düsseldorf gleichzeitig eine ziemlich süßliche und widerlich-sentimentale Romantik die Geister erschlaffte, ohne daß Lessing und Rethel dem hätte steuern können, während in Berlin und Wien die vollständigste Gesinnungslosigkeit in der Kunst herrschte und man in letzterem Führich, wie in Berlin Menzel verkümmern ließ, um französische Frivolitäten zu bewundern und nachzuahmen, erwarb sich auch die in München fröhlich neben der Cornelianischen Schule aufblühende realistische Kunst schon in dieser Periode die größten Verdienste. Sicherlich nicht ohne durch den strengen Geist jener Schule beeinflußt zu werden, da ein Peter Heß nicht weniger an Dürer anknüpfte, als der Meister des jüngsten Gerichts und der Nibelungen.

Diese damaligen Realisten aber haben das außerordentliche Verdienst, die Kunst erst volkstümlich gemacht zu haben in Bayern wie in Deutschland, weil sie der Nation erst wieder die Schönheit ihres bürgerlichen und Familienlebens, die kerngesunde Poesie ihres Bauernstandes zeigten, während ihr die Landschafter endlich den Sinn für die Reize ihrer eigenen Natur, die Herrlichkeit ihrer Alpen, die Poesie ihrer Wälder und Seen, die Ehrwürdigkeit ihrer Städte aufschlossen, was alles weder die Historienmalerei noch die damalige Dichtkunst vermocht hatten. Wenigstens ganz entschieden nicht für die Masse der Nation, für das eigentliche Volk, für die,

„welche nicht lesen können", bei denen die bildende Kunst ungleich wirksamere Mittel besitzt, „um ihnen die Kenntnis der göttlichen Dinge zu verschaffen", wie die Sieneser Malerzunft es so schön als ihren Wahlspruch aufstellte. — Dadurch wurde aber die Heimatliebe in der Nation erst recht erweckt, nachdem ihr die Kunst die Schönheit des Vaterlandes in so überraschendem Glanze gezeigt.

Wie aber die großen Dome im Mittelalter vor allem die Anhänglichkeit an die Heimat steigerten, wie sie der Stolz der Bürgerschaften waren, die sie errichteten, so hatten die großen Bauten des Königs Ludwig unzweifelhaft dieselbe Wirkung. Der umsichtigste Staatsmann hätte nichts besseres ersinnen können, um die neue Dynastie mit dem Lande innig zu verbinden und die kaum erworbenen Teile desselben, die noch durch kein Band der Erinnerung oder der Gleichheit der Abstammung mit den übrigen verknüpft waren, mit denselben zu einem organischen Ganzen zu verbinden und zugleich das politische Gewicht Bayerns in Deutschland, ja in der ganzen Welt mächtig zu steigern. Denn aus Böotien, das es vorher war hat der König wirklich ein Athen gemacht, das alle Blicke mit magischer Gewalt auf sich zog. Wie er es war, der das ganz verkommene und isolierte Bayern in die gesamte Kulturbewegung der Nation erst hineinzog und sein München zu einem der wichtigsten Teilnehmer derselben machte, so hat er durch seine Schöpfungen auch das tief gesunkene Ansehen der Kunst in Deutschland mächtig gehoben, sie zum gleichberechtigten Organ des nationalen Lebens neben der Wissenschaft erst wieder gemacht und der deutschen Kultur, die ohne seine Thätigkeit ihren ziemlich gelehrt-barbarischen Anstrich nie verloren hätte, damit einen unvergleichlichen Dienst geleistet. Ebenso war es sein Beispiel, das bei allen deutschen Herrschern einen Wetteifer erzeugte, es ihm gleichzuthun, während ihn doch keiner entfernt erreichte. Selbst das seit seiner Regierung verflossene Menschenalter hat, trotz der Gleichgültigkeit der regierenden Bureaukratie nicht vermocht, München seine Stelle als erste Kunststadt Deutschlands zu rauben. Denn so gesund waren die Keime, die er gepflanzt, daß seine Saat nur immer glänzender aufgeblüht ist, und die Anziehungskraft wie Bedeutung Münchens, seinen Wohlstand wie seine politische und kulturelle Wichtigkeit ums Zehnfache gesteigert haben. Denn nunmehr ging jene Verbindung der Kunst mit den Gewerben, ja mit der gesamten Produktion erst vor sich, die König Ludwig nur anbahnen konnte. So darf man denn wohl sagen, daß niemals die edelmütige Aufopferung eines Fürsten glänzender belohnt worden ist, da sie mit ebensoviel Regentenweisheit als richtiger Einsicht in den Volkscharakter gepaart war.



Maximilian II. König von Bayern. Von Jos. Bernhard
Nach einer Lithographie von Franz Hanfstängl in München

Maximilian II. 1848–1864.

Mit dem Abtreten des Königs Ludwig I. beginnt für die Münchener Kunst eine Periode des Vorherrschens französischer Einflüsse. Das politische Übergewicht, welches der kühne Abenteurer auf dem französischen Throne durch die beiden glücklichen Kriege mit Rußland und Österreich errang, verbunden mit den glänzenden Triumphen der französischen Kunst und Kunstindustrie auf den Weltausstellungen von 1851 in London und 1855 in Paris, verblüffte alle Welt und gaben der einen wie der andern einen um so größeren Aufschwung, als der ungeheuere Luxus, den der kaiserliche Hof nunmehr entfaltete, dann der Umbau von Paris in einem Maßstabe, wie man dies seit den römischen Kaisern nie mehr gesehen, alle Blicke nach der Hauptstadt an der Seine zog. Im Reiche des Luxus und der Mode errang sie nunmehr sogar eine viel unumschränktere Herrschaft über die Welt, als sie dieselbe je zuvor besessen. Alles dank einer einsichtigen Pflege

dieser künstlerischen und kunstgewerblichen Überlegenheit, für deren Vorteile man in den übrigen Ländern Europas noch immer kein Verständnis besaß.

In Deutschland speziell war dem Rausche von 1848 die gründlichste Ernüchterung gefolgt. Die bornierteste und kurzsichtigste Reaktion entschädigte sich jetzt mit wahrer Wonne für die Angst, die sie während des tollen Jahres ausgestanden. Sie begann vor allem jetzt wieder jenen Krieg gegen alle Talente, gegen alle schöpferischen Kräfte, der schon die Periode von 1830—1848 charakterisierte. So hatte man in Dresden Semper und Richard Wagner ausgetrieben, die sich an der dortigen Bewegung beteiligt. Der erstere hatte sich nach London geflüchtet, und schrieb dort nun seine köstlichen Abhandlungen über das Kunstgewerbe, nachdem er erst den Plan zu jenem Kensington-Museum entworfen, welches bald der englischen Kunstindustrie einen mächtigen Aufschwung gab und allen übrigen Anstalten dieser Art zum Vorbild diente, die nun nacheinander in Wien, Berlin, Dresden &c. entstanden, und schon nach zwei Jahrzehnten die deutsche Kunstindustrie in den Stand setzten, der französischen eine immer gefährlichere Konkurrenz zu machen.

Die Ernüchterung, welche im Gefolge jedes Rausches eintritt, war dagegen der Verbreitung des Realismus in der Kunst um so günstiger, als man für eine Zeitlang jetzt nicht nur den Utopien, sondern auch allen Idealen abschwören zu müssen glaubte. Man hatte sich verrechnet und ward dadurch allem romantischen Idealismus sehr feindlich gestimmt. Um so dringender fühlte man jetzt die Verpflichtung, sich endlich der Darstellungsmittel der bildenden Kunst in höherem Grade zu bemächtigen und andererseits die Natur besser zu studieren, nachdem man sie noch eben so gröblich verkannt.

Solche Richtung zu fördern, war nun der neue König ganz geeignet. Ein wohlwollender Herr voll geistiger Interessen, aber allem Überschwänglichen, vorab der väterlichen Romantik abgeneigt, suchte er ganz sachgemäß vor allem die Lücken auszufüllen, welche das Regierungssystem seines Vaters gelassen. Darum wendete er seine Aufmerksamkeit zunächst der Pflege der Wissenschaft und schönen Litteratur zu, begünstigte die historischen und naturwissenschaftlichen Studien, und berief zu dem Ende nacheinander Giesebrecht, Cornelius, v. d. Pfordten und andere Historiker, wie andererseits Liebig, Bischoff, v. Siebold, M. Wagner, Pfeufer und eine Menge sonstiger Gelehrter an die Universität. Die Akademie der Künste aber, deren Direktion nach Gärtners Tode auf Kaulbach übergegangen, erhielt den Ästhetiker M. Carrière als Sekretär und Kunstgeschichts-Dozenten. Sich selbst umgab der König mit Geibel, Paul Heyse, Bodenstedt, Kobell, Lingg u. a., die ihm eine Art Musenhof bilden sollten, wie Dingelstedt bald zur Leitung des Theaters berufen ward, und die Münchener Zeitung ein unter Jul. Grosses Leitung stehendes Litteraturblatt als Beilage erhielt. Ein großes Glück war es, daß die mäßige und verständige Art des Königs jede allzu stupide Reaktion ausschloß, wie sie in den benachbarten Staaten um sich griff, während er sich auf einen allerdings sehr ausgesprochenen Partikularismus beschränkte. Dafür räumte seine der Herrschaft des Pfaffentums abgeneigte Sinnesart auch mit den Abelschen Traditionen kurzweg auf.

So machte sich in München nunmehr ein erhöhtes geistiges Leben erfreulich fühlbar, das bald der Kunst zu gute kam. Denn auch Maximilian II. besaß in hohem Grade die traditionelle Kunstliebe seines Hauses. Hatte er doch schon als Kronprinz

durch den Bau des Schlosses Hohenschwangau und seine reiche Ausstattung mit Wandmalereien einen erfreulichen Beweis davon gegeben. Allerdings auch von einer Sinnesart, die sowenig als die seines Vaters sich einen Begriff von organischer Entwicklung machen konnte in der Kunst, wenn er auch einsah, daß das System desselben, in allen möglichen Baustilen zu bauen, zu keinem bleibenden Ergebnis führen konnte. Deshalb, und weil er das lebhafte Bedürfnis fühlte, auch seiner Regierungszeit durch eine Reihe monumentaler Werke Denkmale zu stiften, ja seine eigene Kunstepoche herbeizuführen, geriet er auf den Wunsch, dieselbe auch durch einen besonderen Baustil zu bezeichnen, ungefähr so, wie das alle französischen Könige seit Franz I. gethan. Derselbe sollte womöglich die Gotik und Renaissance verbinden. Hier wäre nun die bald darauf ganz von selbst erfolgende Einführung der deutschen Renaissance durchaus am Platze gewesen, und man muß es fast tragisch nennen, daß kein Mensch dem König dazu riet. Leider aber kam keiner der vielen Architekten, die derselbe fragte, darauf, weder Hübsch, noch Hansen, noch Stüler, Schmidt oder Ferstel, die der Monarch alle nacheinander um Gutachten anging. — Noch weniger war er freilich zu überzeugen, daß man überhaupt einen Baustil nicht erfinden könne, wie die meisten mehr oder weniger verblümt andeuteten, sondern daß ein solcher nur das Ergebnis und der Ausdruck bestimmter großer Kulturperioden sein könne. Daß er das nicht begriff, war um so verzeihlicher, als er ja eine solche eröffnen wollte, überdies von den Zeugen ganz willkürlich eingeführter Bauformen aller Art nicht nur in München, sondern auch im ganzen übrigen Deutschland, umgeben war. So versuchte er nun dies und das, hörte die Meinungen aller Welt und kam dadurch nur in immer ärgeres Schwanken, bis er in dem einstigen Schüler Gärtners, Friedr. Bürcklein (geb. 1813 zu Burk, Mittelfranken, † 1872 in Werneck), die ihm passendste Kraft gefunden zu haben glaubte. Später zog der König indes auch noch Ed. Riedel (geb. 1813 zu Bayreuth, † 1885 in Starnberg), einen anderen Gärtnerschüler, zu seinen Arbeiten heran, wie vorher Gottgetreu, Lange u. a. Nur der begabteste dieser Architekten der Gärtnerschen Schule, Gottfried Neureuther, ward dagegen für die ganze Regierungszeit des Königs kalt gestellt, da er die Erfindung eines neuen Baustiles für unmöglich erklärte.

Die erste bauliche Unternehmung des Monarchen, der die Residenz mit dem Theater verbindende kgl. Wintergarten, ward indes nicht durch jene, sondern durch einen anderen Gärtnerschüler, Greuter, ausgeführt, der durch seine Erbauung des gräfl. Schönbornschen, jetzt Kramer-Klettschen Palastes in der Ottostraße und verschiedener anderer Privathäuser die Aufmerksamkeit des Königs auf sich gezogen hatte. Er löste denn auch diese Aufgabe mit Geschmack in italienischer Renaissance, siedelte nachher aber bald nach Wien über, um sich an der dortigen kolossalen Bauthätigkeit zu beteiligen.

Inzwischen hatte der König bereits zwei Unternehmungen begonnen, die für seine Regierungszeit durchaus bezeichnend geblieben sind: die Anlage der Maximiliansstraße und die des später in dieselbe verlegten bayerischen National-Museums. Durch beide hat sich der Monarch ein unvergängliches Andenken bei seinem Volke gesichert. Man begreift es heute kaum, wie es möglich war, daß man bei der gewaltigen Vergrößerung der Stadt unter König Ludwig nirgends einen Zugang zum Fluß und dem gegenüber liegenden erhöhten Ufer zu gewinnen gesucht hatte, das doch

durch seine die Stadt beherrschende Lage zur Errichtung von Prachtbauten wie gemacht erschien, gleichwohl aber beharrlich vernachlässigt wurde. Es scheint, daß Klenze, der überhaupt wenig Sinn für malerische Wirkungen bei der Architektur besaß, dem König immer davon abgeraten hatte, wahrscheinlich weil er die teuere Fundamentierung auf diesem erhöhten Terrain scheute. Der von der Residenz und dem Hoftheater bis zur Isar führende östliche Stadtteil, der sogenannte Lehel, blieb also in der ganzen Regierungszeit König Ludwigs ein völlig planloses Gewirre von aufs Geratewohl, meist inmitten von Gärten, entstandenen Häusern. Dieses von mehreren Kanälen durchschnittene, von rein zufällig entstandenen engen und krummen, meist nicht einmal fahrbaren Wegen gekreuzte Gelände bildete eine Vorstadt, wie sie ungesunder und unordentlicher nicht gedacht werden konnte. Nur bei der Praterinsel, damals einem beliebten Vergnügungsplatz für die unteren Klassen, war sie mit dem gegenüber liegenden Ufer durch eine hölzerne Brücke für Fußgänger verbunden. Es war Bürcklein, der dem König den Gedanken eingab, hier eine vom Residenzplatz ausgehende, direkt auf die Isar zuführende große Hauptstraße, eine Art Korso anzulegen, der die Isar bei der Praterinsel überbrückend, dann eine direkte Verbindung mit der dort auf der Höhe liegenden Vorstadt Haidhausen herstellen und so die Vergrößerung der Stadt von der seither allein bevorzugten Nord- und West- nach der ganz vernachlässigten Ostseite lenken sollte. — Besonders glücklich und wohlthätig erwies sich dieser Plan, als der König auch noch das ganze gegenüberliegende rechte Isarufer von Bogenhausen bis zur kleinen Gasteigkirche erwarb und in einen herrlichen Park umschuf, der mit seinen schönen Ausblicken auf die Stadt und seiner gesunden Luft ihr sogar noch einen fast größeren Schmuck verlieh, als es der Englische Garten ist. Dennoch fand er anfänglich nichts als Widerspruch bei einer Bevölkerung, die nun einmal allen Neuerungen abgeneigt bleibt. — Ist doch der Trieb zum Widersprechen ja so tief gewurzelt in der Natur der Deutschen, daß man sogar bei all' unseren gesetzgebenden Versammlungen im Anfang immer eine Mehrheit zusammenbringen wird, die Nein zu allem sagt, was es auch sei. — Glücklicherweise ließ sich der sonst so leicht irre zu machende König diesmal nicht zurückschrecken und fand an dem ebenso gewandten als biegsamen Bürcklein dabei ein ungewöhnlich geeignetes Werkzeug. Derselbe hatte sich zuerst Ruf und das Vertrauen des Königs durch die Erbauung des Bahnhofes in romanischem Stil erworben, der besonders durch die Grazie seiner Vorhalle gefiel. Dann hatte er eine Menge weiterer Bahnhöfe in ganz Bayern, sowie viele Privathäuser in München erbaut, die fast immer durch hübsches Detail oder doch durch ihre Neuheit überraschten. Durch längeren Aufenthalt in Italien, dann 1839 mit Gärtner in Griechenland und auf sonstigen großen Reisen, hatte er sich auch nicht geringe Erfahrung erworben. Bei seinem unzweifelhaft bedeutenden Talent wäre er also wohl der Mann der Situation gewesen, ohne die zu große Willfährigkeit, die es ihm zum Ehrgeiz machte, den ewig wechselnden Wünschen des Königs immer zu entsprechen, statt wie Klenze, an seinen Baugedanken unerschütterlich festzuhalten. Jetzt einstweilen richtete er seine Straße, sie im unteren Teile zu einem großen Forum mit Gartenanlagen erweiternd, so geschickt und zweckmäßig ein, daß sie, sobald sie nur erst einmal gangbar, und eine sehr glücklich komponierte Isarbrücke von dem Stadtbaumeister Zenetti fertiggestellt war, sofort der Lieblingsspaziergang der Münchener ward und bis heute geblieben ist, der die baumlose und öde Ludwigstraße bald ganz verdrängte.

Sehr viel weniger kann man sich freilich mit den meist auch Bürcklein gehörenden Häuserbauten zu beiden Seiten einverstanden erklären, wo nun der ersehnte neue Baustil die Auferstehung feiern sollte. Die erste Probe desselben war in dem von Bürcklein um 1854 erbauten Gebärhause an der Sonnenstraße hergestellt worden, das in Terrakottenbau ausgeführt, nicht ohne Reiz der den lombardischen Ziegelbauten entlehnten Zierformen, wenn auch in seiner, energischer Gliederung entbehrenden Hauptform zu schwer ist. Ihm folgte ein Taubstummen-Institut in der neuen Straße, das nachmals dem National-Museum weichen mußte und einige Privathäuser, für welche aber nach dem Wunsche des Königs fast durchwegs Spitzbogen-Arkaden im Erdgeschoß zur Verwendung kamen, in die dann Läden und ein Zwischenstock unorganisch eingepreßt werden mußten. Weit besser gelang die den Eingang der Straße bildende Münze, wo die Arkaden wirklich zur Ausführung kamen. Dann baute Gottgetreu, Professor am Polytechnikum, den Gasthof zu den vier Jahreszeiten ursprünglich als große, sich in den Formen mehr der Renaissance nähernde Zinskaserne. Alle übrigen Häuser der Straße, wie sie nun nach und nach entstanden, bilden freilich ein unerfreuliches Kompromiß zwischen der Gier der Bauspekulanten und den Anforderungen des Königs, der ein neues verlangte, das kein Mensch zu finden vermochte, wo dann statt dessen gewöhnlich allerhand Willkürlichkeiten zu stande kamen. Das Schlimmste bleibt aber immer, daß diese Gebäude nicht einmal den Reiz persönlicher Laune besitzen, oder die besonderen Verhältnisse ihrer Erbauer aussprechen, da die ganze Straße nach einem lange vorher angefertigten Modelle hergestellt werden mußte, was nicht nur der Idee einer solchen, als dem Ausdruck der verschiedensten Individualitäten widerspricht, sondern auch als eine schon durch ihre notwendige Monotonie unleidliche Geschmackstyrannei verstimmt. Von Verwendung der Skulptur und Malerei konnte bei diesen lediglich von Bauunternehmern errichteten Zinskasernen ohnehin nicht die Rede sein, so wenig als von irgend einer Ornamentik, die ja doch einen wirklich organisch entwickelten Stil vorausgesetzt hätte, statt eines bloßen Ragouts von allen möglichen Bauformen. — Weit besser, ja eine hochinteressante Arbeit ist das die Nordseite des Forums bildende Regierungsgebäude, das Bürcklein in einer Art gotischen Übergangsstils nicht ohne entschiedenes Geschick herstellte, und wo die aus dem dabei verwendeten Terrakotten-Material hergeleiteten Zierformen immerhin dem Ganzen sehr viel mehr Reiz geben. Daß den Bedürfnissen einer solchen Schreiberkaserne, die vor allem eine Unzahl Fenster brauchte, natürlich eine Menge Zugeständnisse gemacht werden mußten, die der Monumentalität des Baues im Wege stehen, ist selbstverständlich. Bei dem überdies angewandten Sparsystem hat man sich nur zu wundern, daß noch so viel echt Künstlerisches gerettet und das Ganze sehr zweckentsprechend, wenn auch nicht ohne die nun einmal in München bereits traditionell gewordene Raumverschwendung eingerichtet ward. Von einer Durchführung der Bauformen der Stirnseite im Innern konnte freilich kaum die Rede sein, ihre Verwendung zu bloßer Dekoration tritt darum überall hervor, wie geschickt sie auch geschehe.

Ungleich weniger angenehm, weil talentloser, wirkt die willkürliche Stilmantscherei bei dem gegenüberliegenden National-Museum, das von Riedel gebaut ward. Sohn eines Architekten und Bruder des Malers, hatte derselbe als Schüler Gärtners schon das Damenstift in der Ludwigstraße nach dessen Plänen ausgeführt, war dann nach Italien gegangen und nach der Rückkehr, 1840, von König Ludwig

mit der Ausführung des Königspalastes in Athen nach Gärtners Plänen betraut worden. Schon 1850 zurückgekommen und zum Hofbaukondukteur unter Klenze, dann zum Professor an der polytechnischen Schule ernannt, erhielt er nun 1857 den Bau des Museums. Dasselbe sollte die Werke des einst so glänzenden bayerischen Kunstgewerbes, wie sie in den zahlreichen königlichen Schlössern sich massenhaft angesammelt hatten, mit dem vereinigen, was sich in Kirchen und Klöstern oder sonstigen öffentlichen Gebäuden zerstreut fand, und bisher immer ins Ausland gewandert oder aus Unachtsamkeit zu Grunde gegangen war: „Meinem Volk zu Ehr' und Vorbild", wie der wohlwollende König auf der Stirnseite des Gebäudes aussprach.

Der Gedanke zu dieser Sammlung war dem König zunächst durch die erste Weltausstellung in London 1851 nahegelegt worden, welche eine geradezu ungeheure Anregung gegeben, und wie die ihr folgende Einrichtung des Kensington-Museums, zuerst das Wohlthätige solcher Sammlungen gezeigt hatte, deren früheste er ja auch in dem Musée Clugny gesehen. Der bald darauf nach München kommende Kunstforscher v. Hefner-Alteneck, ein ebenso eifriger als intelligenter Sammler solcher Dinge, legte dem ebenfalls in diesem Fache litterarisch thätigen und die Geschichte der Wittelsbacher bearbeitenden Freiherrn v. Aretin den Nutzen der Errichtung einer solchen Sammlung ans Herz. Aretin wußte den König dafür einzunehmen und erhielt die Leitung. In ihm fand der König ein vortreffliches Werkzeug, der auch die ersten Jahre hindurch die Ansammlung und Aufstellung der Schätze in dem ehemaligen Palaste der Königin Karoline besorgte und dabei eine höchst anerkennenswerte Thätigkeit und Umsicht entfaltete. Dadurch ward die Sammlung bald eine der größten dieser Art in der Welt, und der Verschleuderung dieser Schätze, wie sie bisher regelmäßig stattgefunden, wenigstens einigermaßen gesteuert.

Das Gebäude, das Riedel ihr nun errichtete, war seines herrlichen Inhaltes freilich herzlich wenig würdig. Der König hatte hier angeblich eine Annäherung an den englisch-gotischen Stil gewünscht, was mit dem spezifisch bayerischen Inhalt von vornherein in schreiendem Widerspruch stand, und so finden wir denn, statt der hier allein angezeigten deutschen Renaissance, die Eselsrücken desselben an den Fenstern des Erdgeschosses. Im übrigen ist der Bau, nicht zum wenigsten wegen der dabei beliebten Sparsamkeit, die immer zu Surrogaten griff, nahezu eine Satire auf alle gesunde Architektur geworden. Nur die Raumverteilung ist gelungen, während sonst alle Stilprinzipien irgend einer Art verläugnet werden und das Gebäude so feuersgefährlich ist, wie es eine solche Sammlung von unersetzlichen Schätzen niemals sein dürfte. Dafür ist wenigstens an der Vorderseite auch noch Bildhauerei in großem Maße verschwendet, leider eine derartige, daß man glaubt, diese Figuren sollten die verschiedenen Zwecke der orthopädischen Anstalt erläutern, welche das Innere wohl enthalte. Hier zeigte sich erst recht, welche Verwüstung Schwanthaler in der Münchener Skulptur angerichtet. — Dieser Teil der Kunstpflege des Königs kann darum nur höchst unheilvoll genannt werden, wie gut er auch gemeint war. — Aber die krankhafte Unruhe des jeder Meinung nur allzu zugänglichen Monarchen machte jede gesunde Kunstentwicklung in Architektur wie monumentaler Kunst überhaupt völlig unmöglich, schon weil er seine Ratgeber fortwährend wechselte.

Letzteres sollte sich kaum weniger nachteilig bei dem „Maximilianeum" erweisen, einem über der Isar auf dem erhöhten Ufer sehr passend als prachtvoller Abschluß der Straße gedachten Monumentalbau. Derselbe sollte eine Galerie von

die Hauptepochen der Weltgeschichte versinnlichenden Bildern enthalten, an die sich rückwärts ein Stift zur Erziehung der Pagen und einer Anzahl für den höheren Staatsdienst bestimmter junger Leute anschloß. Bürcklein hatte den Vorderbau in einem spätgotischen Stil komponiert, der auch seine Bestimmung als großartige Dekoration nicht ohne entschiedenes Talent aussprach, der aber freilich mit dem Rückgebäude nichts weniger als organisch verbunden war. Schon während des Baues war des Änderns kein Ende, und als der König 1864 starb, wo nur erst der Rohbau vollendet war, hatte er kurz vorher noch dem Baumeister mündlich aufgetragen, die Spitzbogen mit Rundbogen zu vertauschen und „die Formen des Ganzen überhaupt mehr der Renaissance anzunähern". — Nach langem Stillstand ward es erst vollendet, als der unglückliche Bürcklein, dem inzwischen auch noch ein Sohn bei Sedan gefallen war, über den aufreibenden Hindernissen geisteskrank geworden und gestorben war. So steht denn das riesige, zwei Arkadenreihen übereinander mit langen Flügeln zeigende Gebäude als ein Monument verfehlten Wollens da, welchem man zwar Größe der Konzeption nicht absprechen kann, dem aber der organische Zusammenhang der Teile mit Notwendigkeit verloren gehen mußte.

Dennoch hat der König wenigstens das erreicht, daß die in seiner Regierungszeit im neuen Baustil errichteten Gebäude allerdings eine charakteristische Gruppe in München bilden, die, wenn nicht wohlthuend, doch belehrend genug darthut, daß man der freien Stilentwicklung keine willkürlichen Vorschriften machen darf. Denn wie beliebt der König sonst auch mit vollem Rechte war, so vermochte er es doch nicht durchzusetzen, daß auch nur ein einziger Privatmann sich sein Haus freiwillig im neuen Baustil hätte errichten lassen, der also, außer der Maximilianstraße, auf die in dieser Epoche errichteten Regierungsgebäude, meist Bahnhöfe und Kasernen beschränkt blieb. Hier, wo er freier war, hat Bürcklein auch viel besseres geschaffen. So in Würzburg, Haidhausen, Augsburg 2c.

Unter den Kasernen zeigt die große an der Dachauerlandstraße erbaute Artillerie-Kaserne von M. Berger als solider Terrakottenbau wenigstens Charakter und spricht ihre kriegerische Bestimmung energisch aus. Ein Münchener Kind und Autodidakt, hatte er sich erst der Gotik angeschlossen und in dieser die Haidhauserkirche mit unbestreitbarem Geschick gebaut, wie ihm denn auch das Trotzige bei seiner Kaserne gut gelang. Sonst hat der „neue Baustil" freilich Unheil genug schon dadurch angerichtet, daß er anderthalb Jahrzehnte hindurch jede gesunde Entwicklung verhinderte, die sich doch augenblicklich einstellte, als diese widerwärtige Geschmackstyrannei aufhörte. Glücklicherweise hat sie in den Provinzen wenig Spuren hinterlassen, außer in Berchtesgaden, an welchem Lieblingssitz sich der König ein Lustschloß von dem talentvollen Baumeister Ludwig Lange bauen ließ (geb. in Darmstadt 1808, † 1868 in München), einem Schüler Mollers, der 1834 mit Rottmann nach Griechenland gegangen war, 1839 zurückkehrte und dann Professor der Architektur an der Akademie ward. Obwohl mit unbestreitbar malerischem Sinne und vielen venezianischen Reminiszenzen entworfen, hat der Bau doch nach und nach durch die vielen Änderungen und Vergrößerungen auch etwas Willkürliches erhalten, von dem man nicht recht weiß, ob man es orientalisch oder venezianisch nennen soll, das man aber ganz gewiß nicht monumental nennen kann.

Fällt an den meisten Münchener Bauten dieser Epoche nichts so sehr auf, als das flunkerige, dilettantenhafte Wesen, welches das Äußere fast nie zum Ausdruck des inneren Organismus macht, sondern ihn weit eher zu verstecken sucht, die Maskeraden zum System erhebt, welches sich überall mit Surrogaten behilft, das

echte Material mit Verputz, die organische Entwicklung der Verzierung mit aufgeklebten beliebigen Ornamenten aus Cement ganz ebenso ersetzt, wie man in der gleichzeitigen Staatskunst sich mit lauter elenden Flickereien und Heucheleien, mit Schein-Konstitutionalismus behalf, so kann man dieselbe Erscheinung gleichzeitig auch in Berlin und anderwärts beobachten. Auch dort legte man selbst die Terrakotten nur wie Ofenkacheln auf, um zu sparen und so überall des Ernstes und der Gediegenheit zu entbehren. Daß sie, innerlich durchaus hohl, beständig mehr scheinen will, als sie ist, das charakterisiert die Epoche. Dazu gehört denn auch, daß man keinen Baugedanken ordentlich durchführt, sondern immer nur zu improvisieren scheint, da man ja doch nie wissen konnte, ob nicht morgen etwas ganz anderes beliebt werde. Gerade darin aber spricht sich das so ganz Provisorische der Zustände Deutschlands von 1848 bis 1866 merkwürdig aus. Es ist eine Übergangsperiode ohne alle selbständige Schöpferkraft, die sichtlich ihrem völligen Bankerott entgegengeht, zusammenbricht, sobald der Tritt eines echten Mannes an sie stößt.

Am besten malt sich dies Verhältnis in der entschiedenen Feindschaft gegen alle Kunst, welche der Haupt-Repräsentant der Staatsweisheit dieser Zeit, des von den Toten auferweckten Bundestages und des bureaukratischen Regiments, der Herr Ministerpräsident v. d. Pfordten, bei jeder Gelegenheit zur Schau trug. Er stellte als Axiom auf, daß die Staatsbauten, statt Vorbilder des guten Geschmackes zu sein, den monumentalen Sinn der Epoche auszusprechen und darum Skulptur und Malerei zu Hilfe zu rufen, wie im „finstern Mittelalter" und selbst noch zur Zopfzeit fraglos geschah — nichts als das nackte Bedürfnis zu befriedigen hätten, „er wolle keine Kunst"! Die kunstfeindliche Gesinnung, welche er mit keckem Cynismus aussprach, durchdrang aber so ziemlich die ganze Bureaukratie, regierte im Ständehaus so gut als in der Kanzlei und setzte allen guten Absichten des Königs einen zähen Widerstand entgegen, schuf ihnen tausend Hindernisse. Ja der beste Bau dieser Zeit, das Bürckleinsche Regierungsgebäude, blieb viele Jahre lang unvollendet im Rohbau stehen, allen Unbilden des Wetters ausgesetzt, einer kleinen Überschreitung der Bausumme halber, die ohnehin schon eine unglaublich geringe war, — genau so, wie das später der Kunstakademie geschah, die doch dem Land keinen Groschen gekostet hatte, da sie aus den französischen Kontributionsgeldern bestritten ward. Waren die sich längst zum Selbstzweck gewordene deutsche Bureaukratie und die Kunst fast immer Gegner, so ward dieser Antagonismus gerade in der Periode des Königs Max auf die Spitze getrieben. Darum zieht sich der offene und geheime Widerstand der Bureaukratie wie der Stände, ja selbst oft der Bürgerschaft gegen die Kunstliebe der bayerischen Regenten, mehr oder weniger deutlich hervortretend, durch alle hier geschilderten Regierungsperioden. Hatte das ganze, angeblich so gebildete Deutschland — die so ganz französierten liberalen Parteien allen voran — den Bemühungen des Königs Ludwig, seinem Volke eine neue nationale Kunstblüte zu verschaffen, fast nur weise Zweifel und Kopfschütteln entgegen gebracht, so hob dasselbe Verhalten auch beim König Max sofort wieder an. Nicht nur die der Maximiliansstraße, sondern selbst die Anlage der herrlichen Spaziergänge auf der Gasteighöhe reizten gerade die gebildeten Münchener am meisten zum Widerspruch, der nur sehr langsam der Freude an der neuen Schöpfung und dem Danke für den edelmütigen Geber wich. Leider hat er letzteren so wenig als der König Ludwig erlebt.



Initiale des Titelblattes zu der illustrierten Faust-Ausgabe. Von August Kreling

Weit erfreulichere Erscheinungen als die ja immer alle politischen und sozialen Zustände am unmittelbarsten widerspiegelnde Baukunst bietet uns bereits die Bildhauerei dieser Epoche dar. Mehr von der Kirche und von Privatbestellungen abhängig in dieser Zeit, konnte sie sich ungehemmter und naturwüchsiger entfalten, nachdem nur erst Schwanthaler aufhörte thätig zu sein, dessen große Fabrik bisher alle Arbeiten absorbiert hatte. Vertraten Widnmann und Brugger nunmehr noch entschiedener die antikisierende Richtung, so machte sich doch alsbald auch eine romantische geltend, die in Verbindung mit dem aufstrebenden Realismus bald eine neue Wendung herbeiführte. Der erste Vertreter dieser Richtung war in München August Kreling (geb. in Osnabrück 1819, † 1876 in Nürnberg), der bereits eine auffallende Mischung von romantischem Klassizismus und Naturalismus zeigt. Zugleich ist er aber auch der erste, dem die Kunst wieder ein einiges, unteilbares Ganze war, der erst Bildhauer, bald auch Maler und zuletzt Architekt ward und damit auch das Kunstgewerbe in hervorragender Weise förderte. Als Maler wie als Bildhauer gleich begabt, vertritt er recht eigentlich den Übergang von der alten zur neuen Zeit in München, schlägt als ersterer die Brücke von Kaulbach zu Piloty und als Bildhauer die von Schwanthaler zu Wagmüller.

Kreling war schon um 1836 nach München gekommen und dort in das Schwanthalersche Atelier getreten. Bald als einer der begabtesten Schüler des Meisters geltend vermöge seiner Phantasiefülle, leichten glücklichen Gestaltungskraft und seines auffallenden technischen Geschickes, eignete er sich freilich auch die romantische

13*

Neigung des Meisters an, alles nur spielend und geistreich skizzierend zu behandeln. Das war nun zur raschen Ausbildung seines großen dekorativen Talentes ganz geeignet, aber freilich viel weniger zur Entstehung wahrhaft gediegener Schöpfungen. Indes offenbarte er alsbald seine entschiedene Eigenart dadurch, daß er im Gegensatz zum Meister die Plastik malerischer zu behandeln und sich einen pikanteren Vortrag eigen zu machen anfing, den die Münchener Bildhauerei bis dahin sogar noch weniger kannte als die Malerei. Das fand großen Beifall und man übersah in der ersten Freude, daß er leicht damit ins Flunkerige geriet. Er modellierte nun eine Reihe meist dekorativer Arbeiten, Pokale u. dgl., welche um so eher Aufsehen erregten, als man an die künstlerische Gestaltung dieser Dinge noch gar nicht gewöhnt war, und er zuerst Renaissanceformen dabei verwendete. — Wohl das dunkle Bedürfnis der Vertiefung seines Talents ließ Kreling sich nun an Cornelius anschließen und den Meißel mit dem Pinsel vertauschen. Dabei bildete er sich wenigstens zu einem vortrefflichen Zeichner aus. Die strenge Zucht großen Stils wäre für ihn noch wohlthätiger gewesen, wenn er ihr ein gründlicheres Studium der Farbe und der Technik überhaupt gesellt hätte. Aber für Kolorit entwickelte er zeitlebens wenig Verständnis, obwohl er bald nach Venedig ging und dort ein Jahr lang Paul Veronese kopierte. So kämpfte denn der freie malerische Vortrag, den er sich auch in der Malerei alsbald aneignete, einen ungleichen Kampf mit seinem sehr unklassischen Farbensinn. Derart Klassizismus, Romantik und Realismus wunderlich aber geistvoll durcheinander mischend, malte er alles mögliche, ward durch sein anregendes und sprühend geistvolles Wesen sogar die Seele aller Künstlerfeste, ohne trotz alles Talentes es zu eigentlich bedeutenden Leistungen zu bringen. Es hatten sich nun allmählich eine Anzahl junger Leute um ihn gesammelt, die seine Richtung, oder wenigstens sein geistvoll flunkeriges Wesen in derselben anzog. So der Maler und spätere Schriftsteller Teichlein, Eberhard, Bär u. a., die er freilich alle ruiniert hat, da keiner etwas Ordentliches lernen wollte. Sie malten nach seinem Beispiel romantische Bilder, liebeskranke Nonnen, verführerische Rattenfänger, fromme Klausner und leichtsinnige Ritter, die einander zum Verwechseln ähnlich sahen, und alle auf der Wirtinnen Töchterlein, auf Theklas, Gretchen und Bärbelchen Jagd machten. Ein rechter Ernst ist nirgends hinter dieser von Heine und Kaulbach inspirierten Romantik der vierziger Jahre, der die Tendenz zu allen Rockzipfeln heraussieht. Nur das ist ein entschiedener Fortschritt, daß sie sich fast immer vaterländischen Stoffen zuwendet und von den antiken absieht.

Um diese Zeit nun, als Kreling eben einen Erwin von Steinbach und ein erstes Erntefest nach dem dreißigjährigen Krieg gesündigt, meistens aber nur die Bilder seiner Freunde mit dem fehlenden Geist versehen hatte, erhielt er einen Ruf zur Ausmalung der Decke des Theaters in Hannover, wo sein Stilgefühl und sein dekoratives Talent ganz am Platze waren. Dies führte dann 1853 nach Reindels Tode zu seiner Berufung als Direktor der Kunstschule in Nürnberg, wo er im ganzen doch sehr wohlthätig gewirkt hat. Denn er entwickelte nun eine bald malerische, bald plastische, immer aber staunenswerte Thätigkeit, modellierte heute Schmuck und Metallgeräte, zeichnete Kartons für Glasfenster, komponierte morgen gotische, wie deutsche Renaissance-Möbel, letztere besonders talentvoll, ja oft mustergiltig, so daß er unstreitig zu den ersten gehört, die diesen nationalen Stil wieder in Aufnahme brachten. Ebenso restaurierte er mit der großen Schule, die sich um

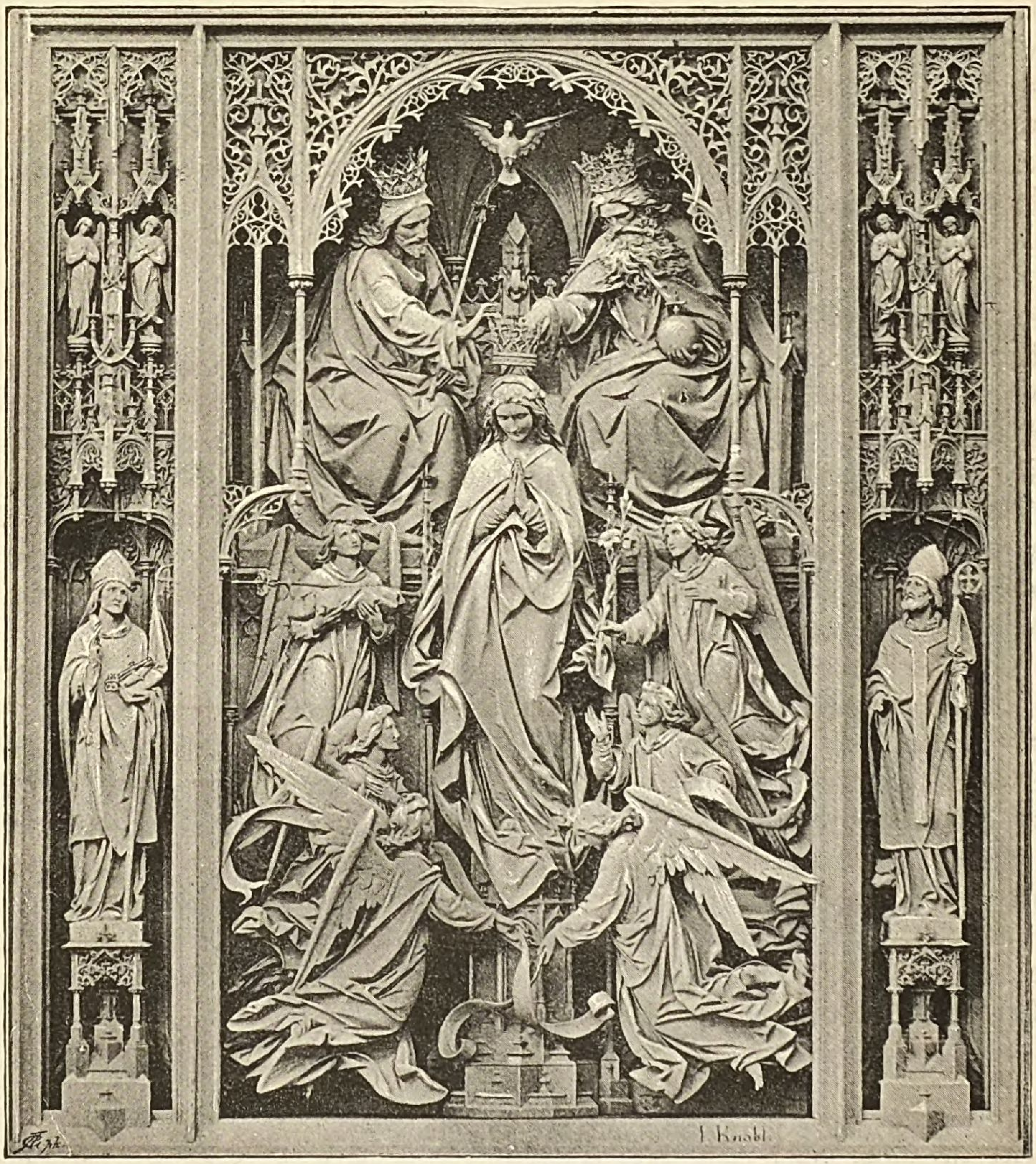
ihn gesammelt, die Nürnberger Burg, allerdings in ziemlich magerer Gotik, komponierte aber dazu ganz vortrefflich die Gestalten all der deutschen Kaiser, die in der Burg gewohnt. Dazwischen vollendete er eine Anzahl riesiger Bilder aus der Geschichte Karls des Großen — wohl das beste, was er überhaupt gemalt hat — dann ein Bild aus der Reformation für das Maximilianeum und a. m. Das bedeutendste an seiner rastlosen Thätigkeit sind indes die Monumente des Heinrich Posthumus für Gera und Keplers für Weilerstadt. Letzterer ist vortrefflich dargestellt, sitzend, mit den Figuren von Tycho de Brahe, Copernikus, Galilei ꝛc. am Sockel. Das ist nun im ganzen immer noch sehr viel besser als Schwanthaler malerisch und lebendig, wenn er auch eine gewissenhafte Durchbildung des einzelnen seinem ungeduldigen Naturell selten abzuringen vermochte.

Die letzte und bedeutendste seiner plastischen Arbeiten war dann ein großer und figurenreicher Brunnen für Cincinnati, wo er in einer Reihe schön erfundener Gruppen die mannigfachen Segnungen des Wassers versinnlichte, ein Werk, das bei seiner Ausstellung in München begeisterten Beifall fand. Solch fröhliche und geistvolle dekorative Plastik war seine eigentliche Stärke. In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte ihn die Illustration des Faust, die er besonders in ihrem verzierenden Teil mit großer Vortrefflichkeit, mit einer Fülle von Phantasie und Stilgefühl durchgeführt hat. Auch bei den Vollbildern wirkt seine leichte und glückliche, wenn auch nie tiefe oder gewaltige Art angenehm. Sich in eine phantastische Märchenwelt einzuspinnen und da jede Blume und Ranke zu beseelen, das ist ihm in ungewöhnlichem Maße gegeben.

Die seiner Leitung unterstehende Kunstgewerbeschule hat er dann zur besten in Deutschland und zum Vorbild aller übrigen gemacht, die alle ihre Einrichtungen nachahmten. Auch drängte er da auf eine Strenge des Naturstudiums hin, zu der er sich selber nie mehr bequemen mochte, so daß eine gute Zahl trefflicher Schüler aus der Anstalt hervorging, unter denen Jäger, Wanderer, Eberlein, Hammer, C. Raupp, zu nennen sind, die dann später alle als Lehrer an der Schule gewirkt haben. Allerdings wuchs sie sich nach und nach mehr zu einer Akademie als zu einer Kunstgewerbeschule aus, immer aber blieb sie die erste Anstalt in Deutschland, wo die Schüler doch einen lebendigen Begriff von dem Zusammenhang aller formbildenden Thätigkeiten und von Stilentwicklung erhielten.

Eine andere Form der Romantik war die, welche von dem Anschluß an unsere altdeutsche Kunst und ihre Holzbildhauerei ausgehend, dabei von Overbeck und Führich durchaus beeinflußt ward, deren Stilstrenge und Gemütsinnigkeit sie sich anzueignen suchte. Nachdem sie Eberhard und Entres angebahnt, fand diese Richtung in dem Tiroler Josef Knabl (geb. zu Fließ 1819, † zu München 1881) eine wahrhaft glänzende Vertretung. Er hatte sich der Technik des Holzschnitzens schon bei dem bekannten Renn in Imst, wo er seine Lehrzeit durchmachte, bemächtigt, kam 1835 nach München, fand dann 1837 als Schnitzer bei Entres Arbeit und ging hierauf, immer noch als Gehilfe, zu Sickinger über, wo er aber bald die größten Altarwerke mit bewunderungswürdiger technischer Meisterschaft selbständig durchführte. Eine Akademie hat er erst besucht, als er Lehrer an der Münchener wurde, vorher Aktstudien nur auf Privatanstalten und während des Abends

allerdings sehr fleißig gemacht. Die Antike hat er nie anders als durch Ansehen studiert. Er erhielt also eine Erziehung handwerklicher Art, wie es die der Alten war. — Am allerwenigsten ward er mit ästhetischen Vorlesungen beschwert. Dafür hatte er die Glaubensinnigkeit seiner Landsleute sich um so frageloser angeeignet, als



Altarwerk in der Frauenkirche zu München. Von Joseph Knabl

sie ihn durchwegs förderte, ihm überall Gönner erwarb. Denn jene Bauernklugheit, welche Tiroler und Schweizer gleichmäßig kennzeichnet, besaß unser Knabl durchaus bei aller sonstigen Rechtschaffenheit und echten Frömmigkeit. Glücklicherweise verband er damit einen Schönheitssinn und ein großartig strenges Stilgefühl, die seinen Arbeiten bald einen hohen Wert verliehen. Hier an den ganz naiven Werken dieses bäuerischen Künstlers konnte man erst sehen, was in der Nation wirklich lebendig sei. Bald fügte er das Studium des Overbeck und Führich dem seiner Altdeutschen hinzu und erregte Aufsehen durch das Martyrium einer St. Afra für den Dom zu

Augsburg. Die Hoheit, Demut und wunderbare Reinheit, der Seelenadel, mit dem er seine Madonnen ausstattete, waren indes sein größtes Verdienst. Durchaus Idealist, haben seine Figuren wenig Individuelles und unterscheiden sich dadurch von den meisten Altdeutschen, er gibt treffliche Typen, aber selten Porträte. Immer die Manieren eines besseren Handwerkers beibehaltend, emanzipierte er sich von 1854 an allmählich von der Sickingerschen Werkstätte, ward Professor an der Kunstgewerbeschule, und als er erst für den Hauptaltar der Münchener Frauenkirche, die eben einer sonst sehr unglücklichen Restauration unterzogen ward, eine Krönung Mariä in überlebensgroßen Figuren angefertigt hatte, die allgemeine Bewunderung fand, so ward er auch 1863 zum Professor der kirchlichen Bildnerei an derselben Münchener Akademie ernannt, die ihn einst als ganz talentlos mit Spott und Hohn zurückgewiesen hatte. Er lieferte nun noch eine Menge Altarwerke und Figuren für die Frauen- und Haidhauser Kirche, für Passau, Innsbruck, St. Jodok in Landshut, Stuttgart und viele andere Orte. Ihre Schönheit kann man nur in den meisten Fällen leider jetzt viel weniger genießen, wo sie angeblich stilgemäß und sicher recht widerwärtig süß bemalt sind, als wenn man sie seinerzeit in der Werkstatt entstehen sah. — Dramatisch wird der Meister selten, stellt meist nur Existenzen dar, die aber vom kräftigsten männlichen Geiste erfüllt sind, nichts sentimentales, kopfhängerisches haben oder jene süßlich-salbungsvolle Devotion, die so oft an die Stelle der Lauterkeit der Empfindung tritt.

Leider ließ sich Knabl verleiten, 1859 die Oberaufsicht über die Mayersche Kunstanstalt, eine jener Fabriken kirchlicher Geräte und Kultus-Bestandteile zu übernehmen, die ihrer ganzen Natur nach unkünstlerisch, schließlich das gesundeste Talent ruinieren müssen, schon weil sie das echte Material immer durch billige Surrogate ersetzen. So hat er dann wohl noch lange Jahre gelebt, ist aber, wenn auch nur langsam, doch immer mehr ermattet in seinen Arbeiten, da man nie ungestraft die materiellen Interessen denen der Kunst vorzieht. — Immerhin bleiben Knabls Werke eine der schönsten und edelsten Blüten, die aus der von Overbeck, Führich und den übrigen katholischen Romantikern eingeschlagenen Richtung herausgewachsen sind.

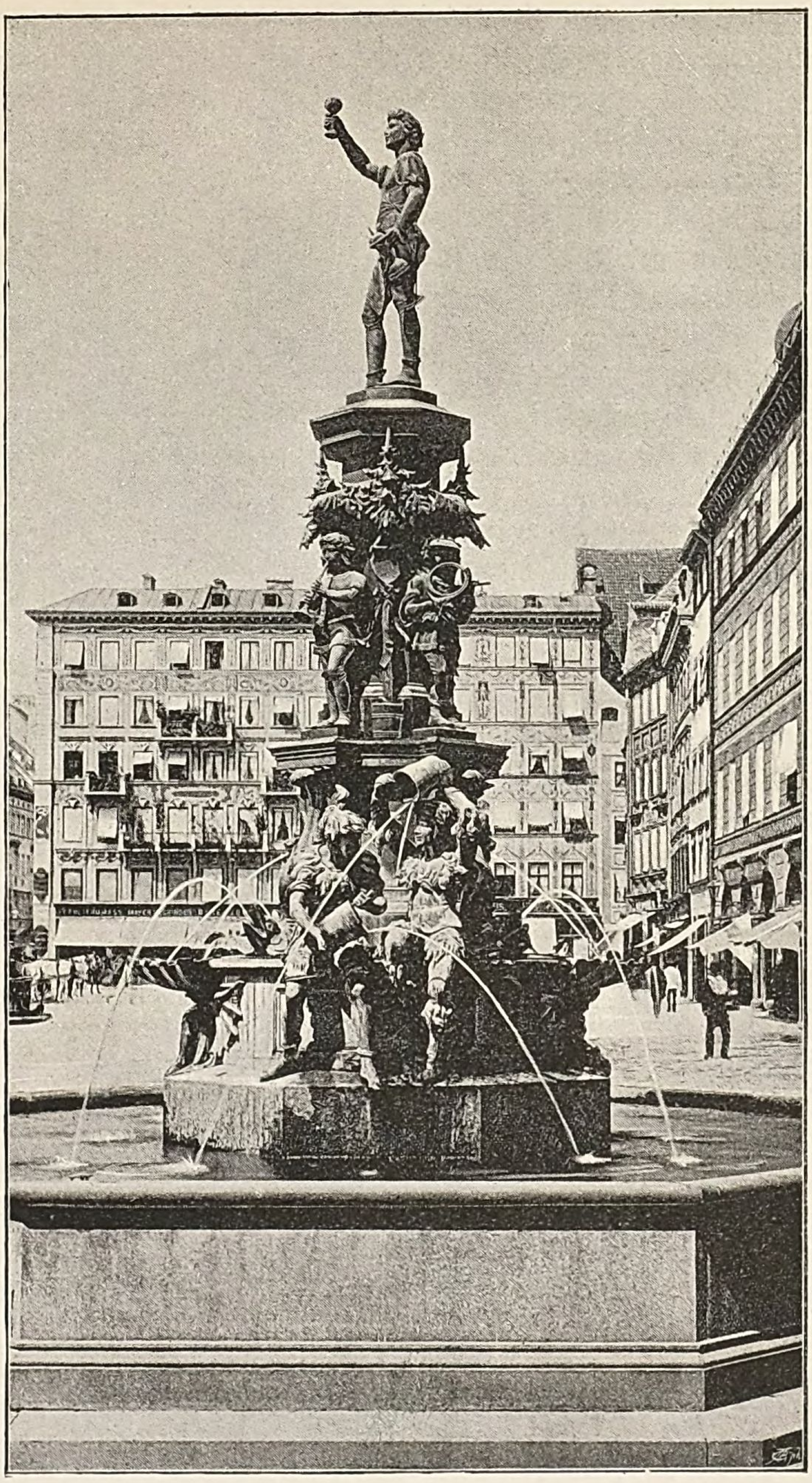
Ebenfalls der altdeutschen Romantik, wenn auch ihrer weltlichen Richtung zugeneigt, erwies sich bald Konrad Knoll (geb. 1829 zu Bergzabern, Pfalz). Erst die Kunstschule in Karlsruhe, dann in Stuttgart durchlaufend, kam er 1848 nach München, wo er die polytechnische Schule unter Halbig und dann die Akademie besuchte, hierauf bei den Restaurationsarbeiten der Wartburg um dieselbe Zeit beteiligt war, als Schwind da arbeitete. Dort nahm er sich dessen Kompositionsweise zum Muster und erregte um 1856 zuerst Aufmerksamkeit durch einen Schild mit einer Reihe im Schwindschen Geiste talentvoll komponierter Reliefs aus der Tannhäusersage. Bald folgten nun die Figur der Germania 1860, dann eine Sappho-Statue, die er in Marmor ausführte, eine Statue Wolframs von Eschenbach, dann die Heinrichs des Löwen und Ludwigs des Bayern am alten Rathaus, und 1865 sein Hauptwerk, der gotische sogenannte Fischbrunnen mit der Darstellung des Metzgersprunges vor dem neuen Rathause in München. Dieses in Bronze gegossene Werk ist eben so originell als liebenswürdig in seiner sich durchaus an die naive und unmittelbare Auffassung der Altdeutschen anschließenden Art. Das starke, malerische Element in der Formengebung zeigt allein die neue Zeit, aber in vorteilhafter

Weise. So bei den Gruppen der in Kalbsfelle gehüllten und sich mit Wasser begießenden Lehrjungen auf dem Brunnenrand, wie bei dem die Gesundheit trinkenden Altgesellen mit dem Schurzfell auf der mit vier in Nischen unter Tannengebüsch musizierenden Knaben geschmückten Brunnensäule. Das baut sich ebenso malerisch und lebendig übereinander auf, als es volkstümlich und echt deutsch gedacht ist. Ja, man könnte dieses als eines der frühesten, wirklich lebendigen und dem Volksgeist entsprechenden plastischen Werke bezeichnen, die im neuen München entstanden sind, was man von der antikisierenden und jeder Individualisierung baren Schwanthalerschen Romantik gewiß nicht behaupten kann.

Allerdings hat Knoll, wohl aus Mangel an Aufträgen, später nicht voll gehalten, was er mit dieser schönen Arbeit versprach. Er hat dann noch nach Braunau eine Statue Palms, der dort erschossen worden, eine heil. Elisabeth, aus der Wartburg mit ihren Kindern verstoßen, und einen Luther als Kurrendeschüler für einen Brunnen in Eisenach, ferner eine Anzahl Büsten von Beethoven, Häusser, Melchior Meyr u. a. gemacht, kam aber, nachdem er ein preisgekröntes aber nicht zur Ausführung gelangtes Modell für ein Uhland-Denkmal gefertigt, erst wieder zu einem wahrhaft bedeutenden Auftrag, als ihm das die protestantische Union feiernde Denkmal für die Stiftskirche in Kaiserslautern übertragen ward. Sich in der Form an die venezianischen Dogendenkmale anschließend, hat es einen quadratischen Unterbau, der auf vorspringenden Sockeln die lebensvollen Statuen Luthers und Calvins zeigt, die sich hier vereinigen. Gut aufgefaßt, sind sie doch leider nicht in demselben streng altdeutschen Stil gehalten, der hier angezeigt gewesen wäre, und den die Renaissance bei uns ja auch noch lange festhielt. Das eigentliche Denkmal zeigt neben der die Vorderseite füllenden Schrifttafel rechts und links die Medaillons von Bucer und Zwingli und in der Mitte den Kopf Melanchthons. Auf den Seiten sind dann noch die Medaillons Huttens und Sickingens. Die Bekrönung des Ganzen bildet ein Friedensengel, der die Union andeutet und versöhnend das Ganze abschließt. Daß Knoll die Originalität und Volkstümlichkeit seines Fischbrunnens dabei wieder erreicht hätte, war schon darum nicht möglich, weil er sich hier weit mehr von der Antike beeinflußt und keine Spur von dem Humor mehr zeigt, der als echt altdeutsch jene frühere Arbeit so liebenswürdig macht.

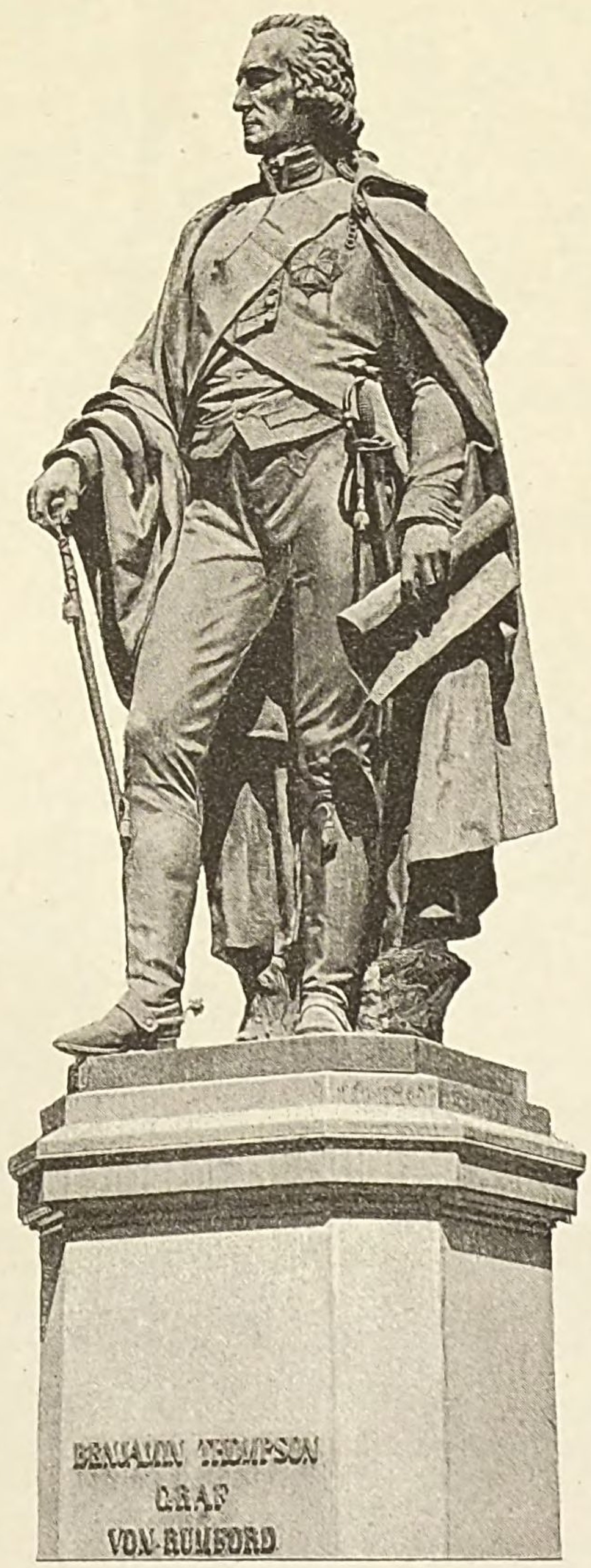
Von ähnlichen Voraussetzungen wie Knabl und Knoll ausgehend, d. h. ursprünglich bloßer Gehilfe ohne akademische Bildung, entwickelte sich doch ganz entgegengesetzt Kaspar Zumbusch (geb. 1830 zu Herzebrock, Westfalen), der früh sein Talent zeigend, 1848 nach München kam und in Halbigs Werkstätte Arbeit fand. Die reichste Begabung mit der angeborenen westfälischen Klugheit verbindend, bei schönem Äußern und bald erlangter Weltgewandtheit sogar eine reiche Bildung erringend, fand er um so eher Beschützer, als er viel Sinn für das Individuelle und Charakteristische mit Phantasiereichtum und immer bereiter Gestaltungskraft, wie auffallender technischer Gewandtheit verknüpfte. So erregte er denn zuerst die Aufmerksamkeit durch seine Bildnisse in dem Grade, daß er durch einen seiner Gönner, dessen Büste er glücklich modelliert hatte, in den Stand gesetzt ward, Italien 1858 zu besuchen. Dort schloß er sich an Martin Wagner an. Hatte er vorher schon die Figuren des Bischofs F. und des Chronisten Otto von Freising für letzteres modelliert, so ward er jetzt, als er 1860 zurückgekehrt war, erst bei der Frauenkirche, dann bei der Ausstattung des National-Museums mit Figuren beschäftigt, wo er

und Wagmüller fast die einzigen guten geliefert haben. Dies führte dazu, daß ihm mit der Statue des Grafen Rumford für das Forum der Maximiliansstraße das erste öffentliche Denkmal übertragen ward. Er hat diese keineswegs leichte Aufgabe in wahrhaft glänzender Weise gelöst, so daß seine Figur neben dem Max Joseph des Rauch und dem Liebig Wagmüllers entschieden die beste ist, welche die Münchener Plätze ziert. Höchst charakteristisch aufgefaßt, gibt sie den ehemaligen Polizeipräsidenten, so wie ihn die Geschichte kennt, als etwas despotischen aber wohlwollenden, praktischen Menschenfreund und „Aufklärer" ganz vortrefflich wieder. Voll Leben, das Stoffliche gut charakterisierend, schön und wohlthuend in den Linien, ist hier eine glückliche Mitte gehalten zwischen der Stilstrenge und gelegentlichen Trockenheit der Rauch'schen Schule und der späteren zum Zopf und seiner mehr malerischen als plastischen Behandlung neigenden würdelosen Art. Dabei ist die Formensprache durchaus originell, zeigt keine Anlehnung an irgend welche Muster, hat vorweg etwas Freies und Großes, wie es bisher in Deutschland nur selten gelungen war. — Eine Anzahl vortrefflicher Büsten von König Ludwig II., Liszt,



Der Fischbrunnen auf dem Marienplatz zu München.
Von Konrad Knoll

Richard Wagner, Stieglitz, Pözl, E. Förster, Schönlein, Frz. Löher, Soph. Schröder, Herz, Kaiser Franz Joseph u. a., die der junge Meister um diese Zeit mit derselben Vereinigung von Freiheit und feiner Auffassung des Charakteristischen machte, konnte seinen Erfolg nur vermehren, wie eine Auswahl von Figuren aus Wagnerschen Opern, so Siegfried, Lohengrin, Brunhild u. a. Der Tod des Königs Max und dessen Denkmal führten dann i. J. 1865 zu einer Konkurrenz, aus der Zumbusch im Wettbewerb mit den berühmtesten Bildhauern Deutschlands, einem Schilling, Hähnel, Begas u. a. als Sieger hervorging. Nunmehr besuchte er Italien noch einmal, ehe er an die Ausführung ging. Leider hat dieselbe nicht gehalten, was sein vortreffliches Modell versprach. Weder die immerhin gut charakterisierte, aber nicht genügend rhythmisch durchgebildete Gestalt des Königs selber, noch die ums Postament sitzenden vier Figuren der Regententugenden, die viel zu groß und schwer ausgefallen sind, rechtfertigten die Erwartungen, die er durch sein Modell erregt hatte. Denn kaum halb vollendet, traf ihn der Ruf an die Wiener Akademie, und da fehlte dem Künstler leider die Ruhe, um seine Arbeit so durchzuführen, wie es notwendig gewesen wäre, wenn solche kolossale Figuren genügen sollten. Das Monument bleibt darum trotz seiner schönen Konzeption allerdings hinter dem Rumford zurück.


Das Rumford-Denkmal zu München
Von Kaspar Zumbusch

Dagegen verdankt ihm der Münchener Kirchhof eines der besten Grabmäler, das der Frau v. Frauenhofer, die liegend dargestellt, von großem Reiz ist. Ebenso Augsburg eines der besten Siegesdenkmale. — Die spätere ruhmvolle Thätigkeit des Meisters gehört Wien an.

Wie es bei der, infolge der unseligen Grille des „neuen Baustils“ ganz gestörten, natürlichen Entwicklung der Architektur in dieser Epoche nicht anders sein konnte, so wirkte dieselbe auch auf die monumentale Bildhauerei um so nachteiliger zurück, als die Wahl der Künstler fast immer den Architekten überlassen blieb, die ihre Aufträge dann an die Wenigstnehmenden vergaben, da weder Bürcklein noch Riedel genügendes Verständnis für ihre absolute Notwendigkeit als höchsten Schmuck der Bauwerke oder für ihre Leistungen überhaupt besaßen. Sie betrachteten ihre Verwendung nie als etwas anderes, denn als eine unbequeme Verpflichtung, deren

man sich so billig als möglich entledigen müsse. — Es ist daher dieses gleichzeitige Auftreten von zwei so großen Talenten als Knabl und Zumbusch es waren, nur durch den mächtigen Aufschwung erklärlich, den die Malerei nahm, wo er den der deutschen Nation selber verkündete.



Moritz von Schwind
Nach einer Naturaufnahme von Joseph Albert in München

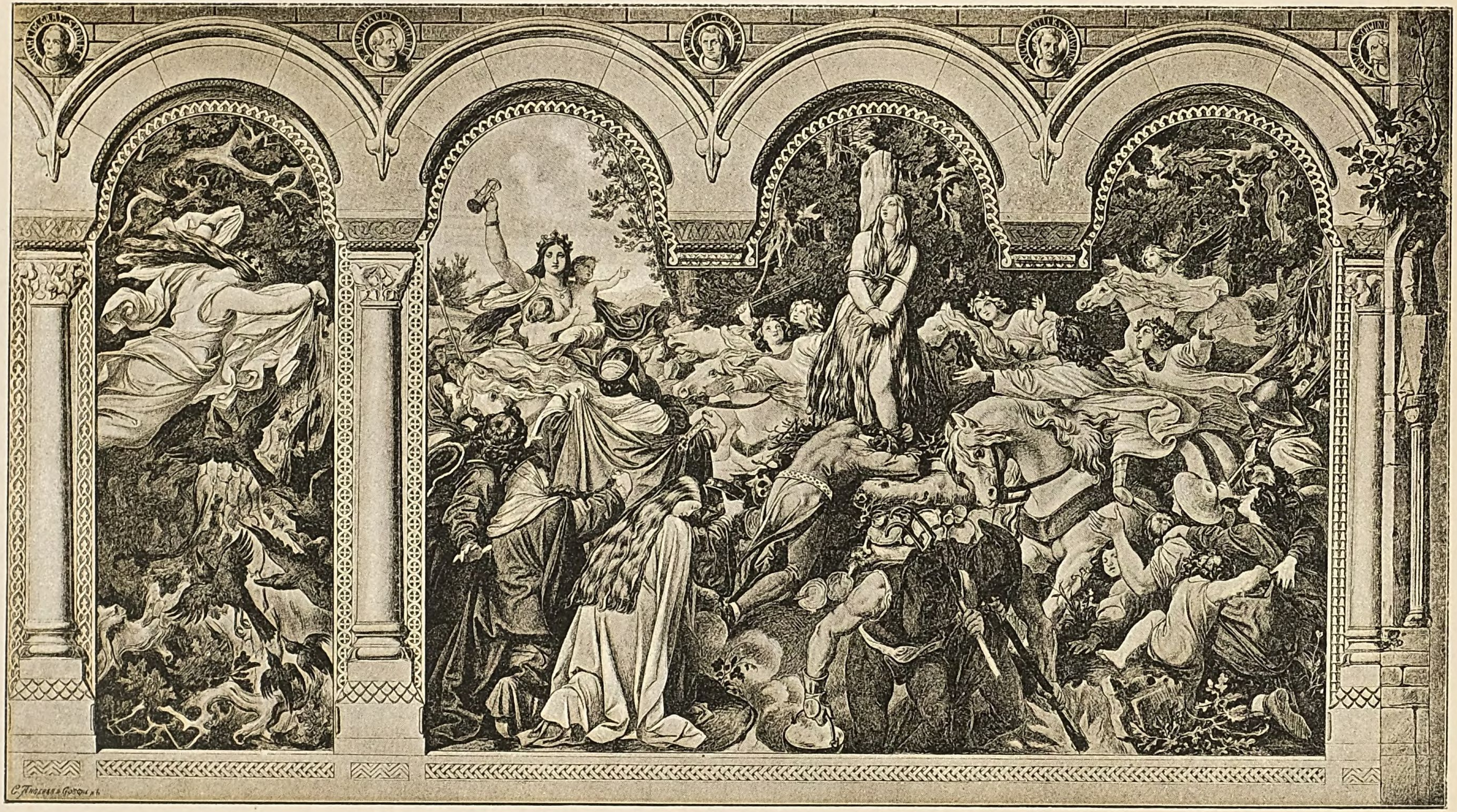
Wir haben bereits der steigenden Wohlhabenheit Münchens wie ganz Deutschlands gedacht, die infolge des Zollvereins, dann besonders durch die allmähliche Entwicklung des Eisenbahnnetzes und die durch beide bedingte kolossale Steigerung des Verkehrs in Deutschland nach 1848 sehr rasch zunahm. Um so mehr als sich nach dem vorläufigen Abschluß der politischen Kämpfe durch die siegenden Regierungen die ganze Thätigkeit der Nation auf diese Seite warf. — Dadurch ward aber langsam die soziale Stellung der Künstler ganz verändert. Während noch in den dreißiger Jahren der König und die Kirche fast die einzigen Brotherren derselben waren, traten jetzt erst die Kunstvereine, dann später auch der sich immer mehr entwickelnde Kunsthandel, ganz besonders aber die Thätigkeit der Kunstverleger an die Stelle. Es gab bald nur wenige Künstler mehr, die nicht gelegentlich für die wachsenden Bedürfnisse der Journalistik und des buchhändlerischen Verlags gearbeitet hätten. Das führte selbstverständlich auch mit Notwendigkeit zu einer totalen Veränderung des Schaffens, das sich den Bedürfnissen und dem Geschmack dieser neuen Besteller anbequemen mußte. So tauchten allmählich nach 1850 selbst eine Anzahl Sammler auf, unter denen der aus Mecklenburg gekommene Baron, später Graf Schack, bald den hervorragendsten Platz einnahm. Infolge der Thätigkeit des Kunstvereins, dann aus vielen anderen Veranlassungen, gab es aber bald kein besseres Haus, ja keinen wohlhabenden Handwerker in München mehr, der nicht Bilder, ja oft in großer Zahl besessen hätte. Da nun der Geschmack dieser Käufer ein ganz anderer, meist dem Realismus und der Schilderung des nationalen Lebens, der heimischen Natur zugeneigter war, so erhielt damit die realistische Kunst zum größten Verdruß der die Akademie noch vollständig beherrschenden Cornelianischen Epigonen immer mehr das Übergewicht in der Münchener Produktion. Indes vollzog sich dieser Prozeß natürlich nur sehr unmerkbar, ja diese Epigonen herrschten noch lange offiziell, selbst durch die fünfziger Jahre hindurch, obwohl sich alle neu auftretenden Talente ausnahmslos auf die realistische Seite schlugen.

Indes erhielten die Akademiker gerade jetzt einen sehr mächtigen Beistand. Nachdem er in Karlsruhe die Kunsthalle mit köstlichen Fresken verziert, unter denen besonders die Einweihung des Münsters in Freiburg hervorzuheben, und hierauf des Ritters Kurt Brautfahrt mit unübertrefflichem Humor geschildert, war um 1847

Schwind aus Frankfurt, wo er einen Sängerkrieg gemalt, wieder nach München an die Akademie berufen worden. Da der knorrige Meister mit der scharfen Zunge aber weder bei König Ludwig noch bei König Max recht gut angeschrieben war, so erhielt er auch keine monumentalen Aufträge und gab nun nacheinander jene wunderbaren Märchen-Cyklen des Aschenbrödels, der sieben Raben und der Melusine heraus, die Perlen deutscher Art und Kunst geworden sind, wie sie, durch Stich und Photographie vervielfältigt, einen ungeheueren Erfolg hatten. Fand doch die deutsche volksmäßige Romantik in ihnen einen Ausdruck, wie sie ihn selbst bei Uhland und Heine nie schöner gewonnen.

Man kann denn auch diese drei Cyklen als das Bedeutendste betrachten, was Schwind seinem Volke geschenkt hat, weil hier das deutsche Mittelalter eine Verherrlichung fand, die zwar der Wahrheit nicht immer entsprach, aber doch so anmutsvoll und echt poetisch war, daß sie wenigstens der Stimmung der Gegenwart ganz außerordentlich entgegenkam. Denn ihr Wohlgefallen beruhte darin, daß sie sich selber entzückt überall wieder in diesen Figuren erkannte. Allerdings werden Schwinds Frauen das almanachartig-zuckersüße nie ganz los, wenn auch seine Männer kräftig und individuell bleiben. Vor allem ist aber die landschaftliche Umgebung, in die sie Schwind stellt und deren Motive er fast immer dem Starnberger See, wo seine Villa stand, oder dem Rhein entnahm, so schön, daß uns da überall der echte Waldesduft deutscher Romantik entgegenweht. Unstreitig liegt der Reiz des Ganzen nicht am wenigsten in der strengen Stilisierung der Form, welche wie wohllautende Verse die Phantasie so viel mehr anregt, indem sie uns sogleich über die gemeine Wirklichkeit weghebt. — Jedenfalls kann man sagen, daß keine Nation der Welt etwas ähnliches in dieser Zeit hervorgebracht habe.

Gab er mehr als die leicht kolorierten Umrisse seiner Gestalten, so ward es freilich meist weniger, da dann, wie bei dem oben erwähnten Sängerkrieg (Städelsches Museum) die Phantasie nichts mehr zu ergänzen fand, aber durch die oft zu theatralischen Gebärden der Figuren und die widerstrebende Buntheit der Färbung beleidigt ward, da er einmal kein Kolorist war. Das sah man an all den zahlreichen Ölbildern, die der unermüdliche Meister in dieser thätigsten Periode seines Lebens entstehen ließ. So in dem eine Art Selbstbiographie darstellenden Cyklus, den der Graf Schack erwarb. Voll Humor in der Schilderung seiner Erlebnisse und sie mit den anmutigsten Fabeln überall unterbrechend, genießt man die Kompositionen doch lieber gestochen oder photographiert, als auf den gemalten Originalen. Weit besser wirkt seine Art in Fresko, das eine Bescheidenheit der Mittel verlangt, wo seine Koloristik wenigstens nicht mehr stört. Das gilt besonders von der großen Arbeit, die er für die neu restaurierte Wartburg ausführte, und die ihn von 1854 an ein paar Jahre lang im Sommer dorthin führte. Er hat da abermals den Sängerkrieg etwas verändert und verbessert, dann Szenen aus der Geschichte der thüringischen Fürsten im „Landgrafensaal“ gemalt, deren sagenhafter Inhalt ihm trefflich gelang. Noch graziöser sind die Medaillons mit den sieben Werken der Barmherzigkeit und acht Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth, mit denen er den Gang zur Kapelle verzierte, wahre Muster von zarter, an die edelsten Blüten der Frührenaissance anklingenden Schönheit. Im beständigen Umgang mit der Herzogin Helene von Orleans, die dort weilte, hat die keusche Hoheit dieser Frau ohne Zweifel auf ihn eingewirkt, wie sie auf den sie dort besuchenden



Schluß-Szene aus dem Cyklus „Die Sieben Raben“. Von Moritz von Schwind

Nach einer Phototypie aus dem Werke „Deutsche Märchen. Von M. von Schwind.“ Verlag von Paul Neff in Stuttgart

Delaroche mächtigen Einfluß ausübte. Allerdings entsprechen diese Bilder Schwinds weit mehr dem Charakter der sehr modernen Romantik, in der das Schloß restauriert worden war, als dem trotzigen und finsteren der echten alten Teile; sie verläugnen ihr Jahrhundert nicht.

Dann vollendete er 1855 den Bildercyklus zum Aschenbrödel und errang damit, schon 52jährig, den ersten großen Erfolg, da er diese Verherrlichung jungfräulicher Demut und holder Anspruchslosigkeit mit wunderbarer Anmut, und überall die Gegenwart hereinziehend, wiedergab. Weniger glücklich ist bald darauf das Hochaltarbild für die Frauenkirche ausgefallen, da trotz der schönen Komposition die nüchterne Kälte der Farbe ihm hier, wie so oft, die Wirkung verdarb. Indes sind seine religiösen Bilder wohl überhaupt seine schwächsten, da man hier den Ernst und die Tiefe am ehesten vermißt, die seiner mehr anmutig spielenden Natur durchaus abgehen. Auch ein Rudolf von Habsburg, der zum Tode reitet, geriet ihm nicht sonderlich, um so besser aber das Märchen von den sieben Raben, mit dem er 1858 einen geradezu unerhörten Beifall erntete, da diese Verherrlichung weiblicher Treue beim deutschen Volke den tiefsten Widerhall fand. Es ist seine vollendetste Schöpfung, wo er alle seine Vorzüge im reichsten Maße zeigt, es ist aber auch das Schwanenlied unserer Romantik geblieben, die mit ihm ihren letzten Triumph in Deutschland feierte.

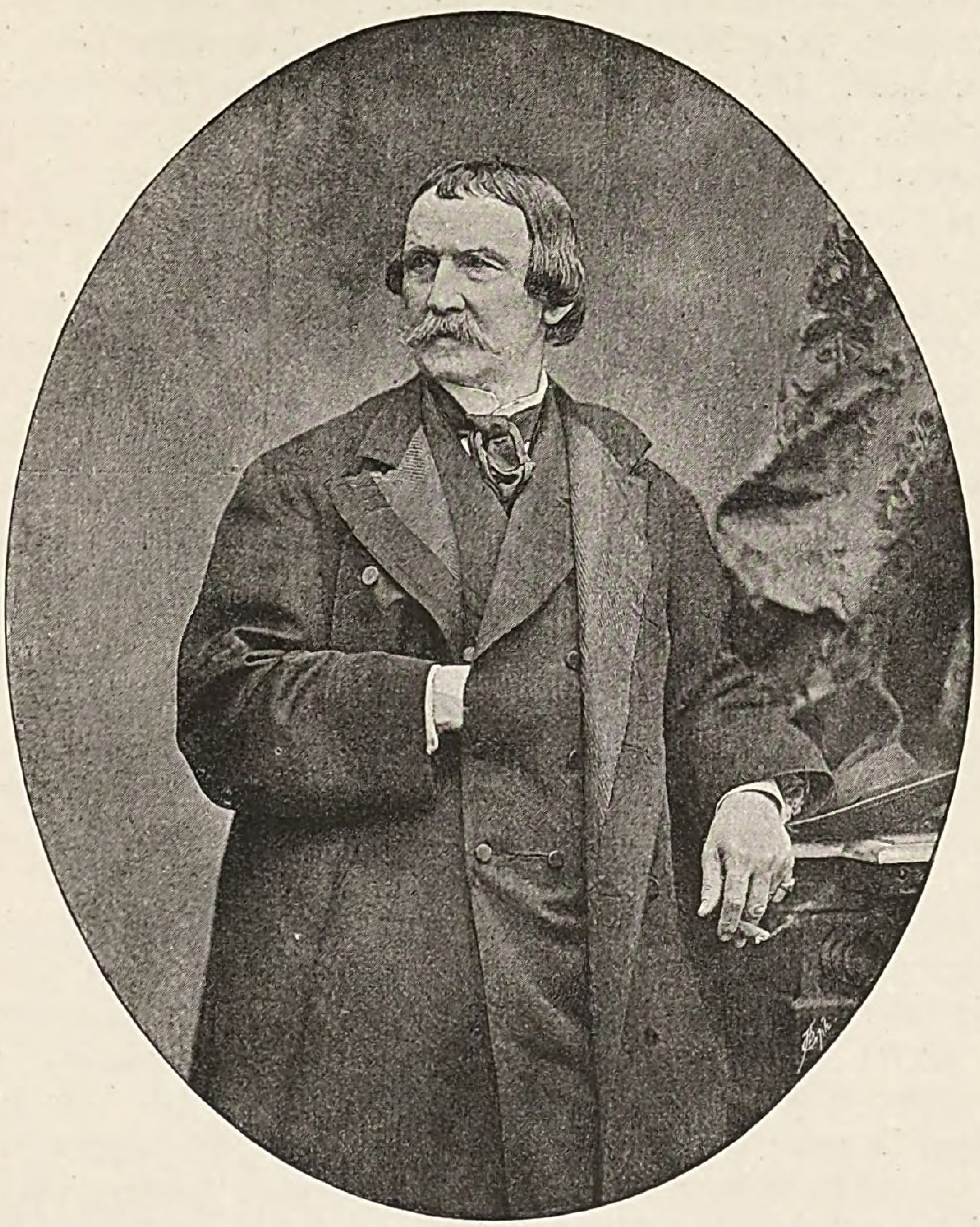
Hatte man sich in seinem Vaterlande Österreich bisher nicht um ihn bekümmert, ja lieber die entschiedensten Mittelmäßigkeiten statt ihn berufen, so übertrug man ihm jetzt endlich die Ausmalung der Loggia und des Foyers im neuen Wiener Opernhause. Er hat die erstere mit Bildern aus der Zauberflöte, die zweite mit solchen zu Haydns Schöpfung und anderen modernen Komponisten verziert und auch hier etwas durchaus Eigenartiges und Charaktervolles gegeben, wenn man es auch nicht zu seinen gelungensten Arbeiten rechnen kann, was ja schon die herzlich abgeschmackten Stoffe nicht erlaubten. Aus dem bald darauf begonnenen Cyklus zur schönen Melusine machte er dann eine Verherrlichung der Muttertreue, die dem selber glücklichen Familienvater sehr wohl anstund, wenn sie auch bereits das herannahende Ende dieses edlen Künstlerlebens ahnen läßt, das gleich nachher erlosch. Nicht ohne in der deutschen Kunstgeschichte eines der ruhmvollsten Blätter auszufüllen und mächtige Spuren in ihr zurückzulassen, wenn er auch keine eigentliche Schule gebildet hat. Er war aber eine Lerche, die den nahenden Tag verkündete, denn neben Führich und Ludwig Richter bildete er das erste Kleeblatt spezifisch deutscher Künstler, indem er durch seine des köstlichsten Humors volle, heitere, schönheitslustige, weniger tiefe als anmutige Art den wienerischen Charakter vertrat.

Die Erfindung der Photographie, welche um diese Zeit in München durch Albert und Hanfstängl eine völlig ungeahnte Ausbildung erhielt, fing nun in den fünfziger Jahren erst an, ihren ungeheuren und fortwährend wachsenden Einfluß zu äußern. Absorbierte sie nicht nur eine kolossale Menge von mittelmäßigen Malern, die bei ihr ein leichtes Brot fanden, so machte sie auch der Hauptnahrungsquelle der meisten, der Bildnismalerei, ein fast völliges Ende. So weit diese nun nicht zur neuen Technik übergingen, waren sie doch genötigt, der Schärfung des Blicks selbst beim Publikum, die sie im Gefolge hatte, Rechnung zu tragen, d. h. sich dieselbe womöglich auch anzueignen, um eine größere materielle Wahrheit zu erreichen. Ihre gewaltige Wirkung kam also ganz der realistischen und naturalistischen Kunst zugute.

Doch auch der immer mehr auslebende Klassizismus wußte sie bald zu nützen. Um diese Zeit, 1856 etwa, hatte ein intelligenter und unternehmender Verleger, Fr. Bruckmann, München besucht und sich, da eben das Illustrieren unserer klassischen Dichter in die Mode gekommen war, eine Anzahl großer Frauenbilder zu Goethe bei Kaulbach bestellt. — Dieser hatte schon vorher für einen Berliner Verleger Shakespeare zu illustrieren angefangen, was aber der widerwärtig leblosen Ausführung durch die Stecher halber bald wieder ins Stocken geriet. Jetzt dagegen, da Albert seine eleganten Kohlezeichnungen vortrefflich photographisch wiedergab, errang er mit diesen Goetheschen Frauen wiederum einen ungeheueren Erfolg. In ihnen machte er dem Realismus schon eine Menge Zugeständnisse, die einen rechtgläubigen Cornelianer aufs tiefste empören mußten. Grade deshalb riß man sich aber jahrelang um die uns heute bereits sehr manieriert erscheinenden Blätter, wo eigentlich bloß die, welche Kinder darstellen, noch Reiz behalten haben, da in den anderen das Theatralische viel zu sehr vorherrscht, überdies ewig dieselben Masken auftauchen. Denn die Natur unbefangen in ihren Äußerungen zu beobachten, war Kaulbach schon lange nicht mehr möglich. Weit mehr Glück hatte der Meister mit der „Renaissance", dem letzten der Berliner Museumsbilder, das noch in diese Zeit fällt. Diese sechs, das riesige Treppenhaus des Berliner Museums schmückenden und angeblich die Hauptperioden der Weltgeschichte darstellenden, aber sämtlich in lediglich symbolisierender Auffassung sehr willkürlich komponierten Bilder sind die Hauptarbeit seines Lebens geworden, wo er denn auch die Hunnenschlacht und Eroberung Jerusalems wieder verwertete und ihnen den babylonischen Turmbau — unstreitig eine seiner genialsten Kompositionen, sowie die weniger gelungene „Blüte Griechenlands" vorausgehen, die „Kreuzfahrer" hatte folgen lassen. König Friedrich Wilhelm IV. hatte ihm diesen Bilder-Cyklus gleich bei seinem Regierungsantritt bestellt, und es zeigt die geänderten Verhältnisse, daß er für dieselben ein Honorar von 600,000 Mk. empfing, während Cornelius für die ganze Ludwigskirche nur 80,000 fl. erhalten hatte. Noch bezeichnender für die damalige romantisch-katholisierende Strömung am preußischen Hof ist es, daß sich Kaulbach jetzt fast zehn Jahre herumstreiten mußte, weil er durchaus die „Reformation" als letztes Bild darstellen wollte, die man im damaligen Berlin perhorreszierte. Man verglich sich endlich auf die „Renaissance", wo Luther und die anderen Reformatoren nur im Hintergrunde, die großen Entdecker aber, wie Columbus, links und die großen Humanisten, wie Reuchlin und Erasmus, rechts den Vordergrund einnehmen. Es war schon fast eine Konzession, daß man nach dieser Verläugnung Luthers dem Künstler doch noch erlaubte, unter den großen Gesetzgebern, wie Moses, Karl den Großen rc., die er zwischen den Hauptbildern anbrachte, doch wenigstens noch Friedrich den Großen aufzuführen.

Wie dem auch sei, diese monumentale Arbeit ist nach Cornelius' Glyptotheksälen doch bis heute die bedeutendste geblieben, welche jene Zeit in Deutschland hervorgebracht. Die „Renaissance" ist aber wohl die gelungenste Komposition der Bilderreihe und übertrifft in der geschickten Gruppierung und charakteristischen Darstellung der Einzelnen selbst den ihr am nächsten verwandten Hemycycle des Delaroche. Hier kamen dem Meister seine große geistige Überlegenheit, die ihn diese Männer der glänzendsten Zeit rasch begreifen ließ, wie sein sarkastischer Humor gleich sehr zu statten.

Nicht das am wenigsten fesselnde der ganzen Arbeit ist ein sich über den Hauptbildern hinziehender Kinderfries, in welchem er die Kleinen die unter ihnen regierenden Herren oft sehr witzig travestieren läßt. Bei der Ausführung dieser Bilder in der widerwärtigen, aber leichter zu handhabenden Technik der Wasserglasmalerei, hatte sich Kaulbach zweier Gehilfen bedient, des Mich. Echter (geboren München 1812, † ebenda 1879) und Julius Muhr (geb. 1819 zu Pleß † 1865



Wilhelm von Kaulbach
Nach einer Natur-Aufnahme von Franz Hanfstängl

in München). Der erstere hatte zuvor für Schnorr gemalt und ist den Stilprinzipien des Meisters treu geblieben, denen er eine Anzahl achtbarer Kompositionen im Münchener Bahnhof, im Maximilianeum, wie im Nationalmuseum verdankte, wo er die Ungarnschlacht am Lechfeld, den Sängerkrieg u. a. gemalt hat, freilich nicht ohne dort dem längst theatralisch gewordenen Pathos der Schule zu verfallen. Er hat dann noch als tüchtiger Lehrer an der Kunstgewerbeschule gewirkt. Muhr ging nach einem sechsjährigen italienischen Aufenthalt fast ganz zur Sittenbildmalerei über, malte Karthäuser und andere Mönche nicht gerade ohne Verdienst, aber ohne eigentliche Originalität.

Kaulbach dagegen malte jetzt für die Galerie des Maximilianeums eine kolossale Schlacht von Salamis in Öl, die eigentlich trotz mancher Schönheiten in der Komposition nur das völlige Ausleben der von ihm fortgesetzten cornelianischen Richtung bezeugt. Schon der Mangel jeder Unbefangenheit des Schaffens, das Tendenziöse, was er in sie hineingebracht, diese Darstellungsart, wo jeder mehr repräsentiert als wirklich ist, und kein Mensch glaubwürdig erscheint, das allein schon hätte die Schule unausbleiblich ruinieren müssen. Es ist auch hier, wo er den Sieg eines freien, hochgebildeten Volkes über brutalen Despotismus feiert, in hohem Grade vorhanden. Wie die Sache in der Natur wohl ausgesehen haben möchte, hatte er ohnehin längst aufgehört zu fragen, sondern reihte ziemlich willkürlich alle Hauptbestandteile der Handlung, ohne viel nach den Gesetzen der Zeit und des Raumes oder der Perspektive zu fragen, sondern ungefähr so aneinander, wie man sie bei einer Aufführung im Theater angeordnet hätte. So findet man Xerxes oben auf einem Fels, der Abschlachtung seiner Unterthanen um so erbitterter zusehend, als zugleich ein Schiff mit seinen Lieblingsweibern dabei in den Grund gebohrt wird durch die heranstürmenden Griechen, denen die trojanischen Helden in der Luft, sie ermutigend, voranziehen. Feuer und ungewöhnliche dramatische Lebendigkeit lassen sich denn auch dem Ganzen nicht absprechen, obwohl es durch die süßliche, stimmungslose, aller Körperhaftigkeit entbehrende Malerei um die Hälfte seiner Wirkung gebracht wird.

Einen Anlauf zu viel entschiedenerer Realistik nahm Kaulbach, als der durch die Begünstigung erbärmlicher Regierungen überhandnehmende Ultramontanismus in Deutschland und die freche Herausforderung, die in der Heiligsprechung des Arbues durch Pio IX. lag, ihm eingab, jenes blinde Scheusal darzustellen, wie es, geführt durch zwei Dominikaner, eben eine Ketzerfamilie zum Scheiterhaufen verdammt, deren man hinten schon eine Menge brennen sieht. Die Gruppe des hyänenhaften Fanatikers gehört zum Besten, was er komponiert hat, da ihm hier echter Haß den Griffel führte, und er alles Allegorisieren vermied.

Auch ein Otto III., der das Grabgewölbe Karls des Großen öffnen läßt und vor der gewaltigen Erscheinung des auf dem Throne Sitzenden zurückschreckt, entstand in dieser Zeit für das germanische Museum. Ebenso die Komposition eines Nero, zu der ihn offenbar die Schwelgerei des zweiten Empire veranlaßte, wie denn alle seine Bilder in höherem Sinne Gelegenheitsstücke sind. Hier tritt der Kaiser nach üppigem Bacchanal heraus auf die Terrasse seines Palastes, singend und deklamierend, von nackten Weibern und seinem Hofstaat umgeben, während unten Paulus ihm mutvoll den Untergang verkündet, obwohl er den Tod vor Augen hat, andere Christen schon ans Kreuz geschlagen sind. — Die Gegenüberstellung des römischen Lasters und Übermuts und des Christentums als der Religion der Armen und Gedrückten, der aber die Zukunft gehört, ist mit unläugbar großer Wirkung höchst geistvoll gegeben. Nach dieser Zeit hat Kaulbach nur noch Kompositionen gemacht, welche auf die Zeitereignisse Bezug hatten, so einen Totentanz u. a., ohne die Aufmerksamkeit der Nation mehr fesseln zu können, die seiner Richtung müde, wahrere Gestalten verlangte. Dennoch wird man dies Leben eines der reichsten nennen müssen, welche die deutsche Kunst kennt, und wenn auch die Gegenwart Kaulbach durchaus abgeneigt ist, so dürfte doch eine spätere Zeit dem Ideenreichtum und der Gestaltungskraft dieses unverwüstlichen Freiheitskämpfers wieder mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen.



Das Zeitalter der Reformation.

↑ dw



on. Von Wilhelm von Kaulbach

„Arme Poet“ von Spitzweg.

Wir haben nun endlich noch zwei großer, die ganze Regierungszeit des König Max ausfüllenden der Malerei gestellten Aufgaben zu gedenken, für welche der wohlwollende Fürst ein nicht gewöhnliches Maß von Mitteln aufwandte: der schon erwähnten Galerie des Maximilianeums, welche die Hauptepochen der Weltgeschichte in Bildern der berühmtesten Meister aller Nationen darstellen sollte, und der Verzierung des bayerischen Nationalmuseums mit fast anderthalbhundert Fresken aus der bayerischen Geschichte, durch welche er den Jüngern der neu aufblühenden Münchener Malerschule Gelegenheit geben wollte, ihre Kräfte zu versuchen. Beide so wohlgemeinten Unternehmungen mußten notwendig aus dem gleichen Grunde mißlingen: weil es ihnen durchaus an einer intelligenten und zielbewußten künstlerischen Oberleitung fehlte, welche die Talente richtig auszusuchen und ihnen die Bedingungen des Erfolges zu schaffen vermocht hätte. So kann man sich jetzt kaum eine planlosere und unerquicklichere Sammlung denken, als es die des Maximilianeums geworden ist, wo die in drei riesigen Sälen aufgestellten Bilder durch keine gemeinsame Idee zusammengehalten werden, Mythe und Geschichte unaufhörlich abwechseln, Adam und Evas Sündenfall und die Schlacht von Zorndorf sich ablösen. Da die einzelnen Bilder auch noch weder im Format, noch in der Figurengröße, noch in Stil und Richtung, oder in irgend einer anderen Eigenschaft zusammenpassen, da grober Naturalismus und müder Klassizismus unaufhörlich abwechseln, so sprechen alle zusammen nur die komplete Anarchie aus, die solchen Übergangsperioden eigen zu sein pflegt, wie es die von 1848—66 in der Kunst nicht weniger als in der Politik war. Man sieht da das Absterben der cornelianischen Schule und das Aufkommen der neuen realistischen Kunst so hart und unvermittelt neben einander, daß man bei der künstlerischen Wertlosigkeit der meisten Werke beider bald gründlich gelangweilt von dannen zieht. Selbst das Museum von Versailles ist diesem noch weit vorzuziehen, da dort doch alles vom französischen Geiste getränkt, für die Verherrlichung der Nation bestimmt, also ein gemeinsames Band vorhanden ist, während hier der beliebte deutsche Kosmopolitismus und die angebliche Objektivität ganz die traurige Rolle spielen, welche dem Charakter- und Haltungslosen immer zufällt. Leider hat der König die Aufstellung der Bilder gar nicht mehr erlebt, da er sonst gar vieles gewiß sofort geändert hätte, ebenso hat Klenze, dem der König sonderbarerweise die Leitung übertrug, sich offenbar gar nicht darum bekümmert, ob die Bilder, welche den Bau seines jüngsten Nebenbuhlers schmücken sollten, zusammenpaßten oder nicht. So muß man sich denn auf ein halb Dutzend betrachtenswerte beschränken und es bei den anderen dem Schicksal überlassen, sie einmal in irgend eine Rumpelkammer zu verweisen. Das sieht man indes auch jetzt schon, daß diese Kunstperiode wesentlich unter französisch-belgischem Einfluß stand, da die beiden, wenn nicht talentvollsten doch bestgemalten Bilder der Sammlung einem Franzosen, Cabanel, und dem Belgier Pauwels gehören und fast allein eine sichere Technik zeigen, während die der Deutschen klassizistischer Richtung eigentlich gar keine haben, wie man an Kaulbachs Salamis am besten sieht und die der realistischen erst eine solche suchen.

Immerhin weit weniger buntscheckig ist die Darstellung der bayerischen Geschichte ausgefallen, welche die Saalwände des Hauptstockes im Nationalmuseum füllt. Allerdings ist auch hier die vollkommene Planlosigkeit in der Anordnung und Auswahl der Stoffe zu beklagen und die Übertragung so vieler Bilder an ganz talentlose Menschen. Statt jedem Künstler einen Saal zuzuweisen und ihm zu

überlassen, seine Bilder selbst einzurahmen, so wie ihre Verbindung durch allegorische Figuren, Arabesken rc. zu besorgen, um die trostlose Monotonie solcher ewig wiederkehrenden Haupt- und Staatsaktionen zu vermeiden, ward das alles ganz handwerksmäßig abgemacht und die widersprechendsten Talente zusammengekoppelt. Von einer Verbindung durch künstlerische Einrahmung und Überleitung ist gar nicht die Rede, die besorgte der Tüncher, wie die Auswahl der Gegenstände bald durch einen höheren Offizier, bald durch Dönniges, den damaligen litterarischen Ratgeber und Vertrauten des Königs geschah, die beide von den Grenzen des malerisch Darstellbaren gleich viel verstanden. So ward zunächst die bayerische Geschichte in eine Hausgeschichte der Dynastie verwandelt, bei der Hochzeiten, Einzüge und Übergaben die Hauptrolle spielen, die größten geistigen Bewegungen aber, wie die Reformation, ganz übergangen sind, wie denn das Volk, die Nation selber gar keine andere Rolle spielt als die eines die Zeche bezahlenden Zuschauers. Nur das Leben der alten Reichsstädte bot also noch einige bessere Stoffe, gab wenigstens zu Sittenbildern Veranlassung. Dennoch hat sich bei diesen offenbaren Schülerarbeiten eine Anzahl tüchtiger Talente herausgebildet, und das Ganze macht einen wohl noch langweiligeren, aber doch nicht so planlosen Eindruck als die Galerie des Maximilianeums, da die Künstler doch alle der Münchener Schule angehören, und die gemeinsame Technik des Fresko der Willkür des Einzelnen gemessene Schranken setzt. Überdies hat man bei diesen Schilderungen der eigenen Landsleute doch einen gesunderen Boden, da die Maler von den Nürnberger und Augsburger Patriziern oder den oberbayerischen Bauern immerhin einen unendlich lebendigeren Begriff hatten, als von der Königin Dido und dem Kaiser Oktavian. Auf die einzelnen Talente dieser hier ihre Kraft versuchenden Schar werden wir ohnehin zurückzukommen haben.

Wie selbst die angeblich technisch besser ausgebildeten Glieder der Cornelianischen Schule es selten zu einem halbwegs ausreichenden Können brachten, konnte man nun bald am besten in der N. Pinakothek sehen, welche Sammlung König Ludwig nach seiner Thronentsagung erst recht vermehrte. Leider allzu systemlos und zufällig, so daß eine große Zahl der besten Münchener Künstler selbst heute noch nicht da vertreten ist, während dafür eine ganze Menge fremder, besonders französischer und belgischer Bilder aus bloßen Gelegenheitskäufen besteht und in gar keinem inneren Zusammenhang unter sich oder vollends mit der die Hauptmasse bildenden Münchener Schule steht. Unter den älteren Münchenern weitaus am besten zog sich Heinrich Heß aus der Sache, der bei seiner „Santa Conversazione" es eigentlich ganz allein zu einer wahrhaft wohlthuenden und auch koloristisch bedeutenden Schöpfung brachte. Die Madonna ist in hohem Grade edel und liebenswürdig, die Heiligen sind wirkliche Charaktere, wenn auch eine gewisse milde Süßigkeit den Epigonen verrät. Was auf diesem Wege direkter Nachahmung der großen Cinquecentisten überhaupt erzielt werden kann, hat er aber gewiß erreicht. Nicht so gut ist dies mit dem unvollendet gebliebenen Bilde gelungen, über welchem den Künstler der Tod überraschte, und wo er den Herrn das Abendmahl einsetzend und eben Petrus dasselbe reichend, also stehend, darstellt, wie die um ihn versammelten Jünger.

Weit weniger kann der mit einer ganzen Reihe von Bildern vertretene Schraudolph selbst in seiner Himmelfahrt, dem bedeutendsten derselben, strengeren

Anforderungen genügen ohne je zu beleidigen, sondern ungefähr richtig empfindend, bleibt er doch erdrückend banal, kommt aus der Reminiszenz gar nie heraus. Nicht einmal bei Petri Fischzug oder bei dem die Kranken heilenden Christus, wo es dem Algäuer Bauernsohn doch so nahe gelegen hätte, sich einmal zu einer frischeren und unmittelbareren Auffassung dieser Bauern und Fischer aufzuschwingen. Auch seinen Schülern, wie Jul. Frank, Sohn des Glasmalers Sigism. Frank (geb. 1826 in München), gelang es nicht, sich aus der zu einer jeder Weiterentwicklung unfähigen Manier gewordenen Art dieser Heß-Schraudolph'schen Schule herauszuarbeiten. Denn ihr zahmes und stumpfes Machwerk und die, Salbung an die Stelle der Innigkeit und Naivetät setzende, frömmelnde Auffassung standen schon so fest, daß es dem Einzelnen fast unmöglich ward, sich davon zu befreien, so lange er in der Schule blieb. Frank speziell hat übrigens in dem National-Museum ein paar bessere Bilder geliefert, so eine Hunnenschlacht. Ebensowenig waren andere Schüler Schraudolphs, wie Bendele, A. Mayr, der begabtere Tiroler A. Mader (geb. 1824 bei Steinach, † 1881), dann Franz Hellweger oder Attlmayr u. a. m. im stande, die Schule vorwärts zu treiben. Einem dieser Heiligenmaler ist es indes doch gelungen, es zu wirklicher Bedeutung und ebenso eigenartigen als anziehenden Schöpfungen zu bringen. Freilich ist Karl Baumeister (geb. in Zwiefalten 1840) nicht aus Schraudolphs, sondern aus Foltz Schule hervorgegangen, hat sich dann aber doch bis heute streng an die Cornelianischen Stilprinzipien gehalten, die er freilich bei einer Reise als Stipendiat nach Italien an ihrer Quelle studierte. Seither hat er eine große und oft überaus ansprechende Thätigkeit in der kirchlichen Malerei entfaltet, unter vielen anderen einen „Erdenpilger", gest. v. Burger, einen „St. Christoph", prämiiert in Rom 1870, eine Himmelfahrt Mariä, St. Josephs Tod, viele Bilder für die Fürstin von Waldburg, endlich ein Votivbild für die gräflich Quadt'sche Familie in Moos bei Lindau gemalt, wo dieselbe lebensgroß vor der Madonna kniend dargestellt ist. Ein eben solches Bild malte er für den Grafen Arco-Zinneberg, beide voll strengen Charakters. Dann hat er die Kapelle der Quadt'schen Familie in Moos mit fünf Bildern geschmückt, welche die Verherrlichung der Rosenkranz-Königin darstellen, alles Werke voll wohlthuender Eigenart wie Stilstrenge.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieser Cornelianer dritter Generation ist dann unstreitig Andreas Müller (geb. 1830 zu Stephans-Rettenberg im Algäu) zu rechnen, der, erst Schüler Schwinds, bald eine solche Leichtigkeit in der Zeichnung und Komposition errang, daß sie ihm den Namen „Komponiermüller" zur Unterscheidung von anderen, z. B. dem Feuermüller, eintrug. Bei Schwind ohnehin mehr Schönheitssinn findend, als es bei den eigentlichen Nazarenern möglich gewesen wäre, gelang es ihm auch früh, sich seinen eigenen Stil auszubilden und zugleich auf einer Reise nach Italien, die er im Gefolge des Herzogs von Meiningen 1856 machte, seinen koloristischen Geschmack zu verbessern. Die erste Frucht dieses Aufenthaltes war eine Apotheose der verstorbenen Erbprinzessin, die von Engeln durch die Lüfte himmelan getragen wird, ein Bild von viel Lieblichkeit. Vorher hatte er sich schon durch zahllose Holzschnitt-Illustrationen verdienten Ruf erworben, in welchen er, gleich Schwind, zwar nicht frei von Manier blieb, aber doch durch seine Eleganz und sein Stilgefühl imponierte. Er hat dann noch eine Menge Bilder gemalt, so die vier Zeitalter nach Schiller, ein wenig modern süßlich und mager, doch

14*

nicht ohne Reiz der Erfindung. Die Galerie des Maximilianeums verdankte ihm dann eines ihrer besten Bilder: Mohammeds Zerstörung der Kaaba in Mekka, wo er große Schönheit der Zeichnung mit stimmungsvollem Kolorit und einer ganz



Mohammeds Zerstörung der Kaaba in Mekka. Von Andreas Müller
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München

frappanten Auffassung vereinigt. Viel weniger gelang die Hochzeit Alexanders mit Roxanen ebenda, weil er zu süß wird. Dagegen sind wiederum der Einzug Max IV. in München und die Rettung Fraunhofers durch Maximilian I. im National-Museum sehr gelungene Werke von ihm. Nach Schraudolphs Tod dessen Nachfolger

an der Akademie geworden, zierte er den südlichen Camposanto in München durch ein „Lasset die Kindlein zu mir kommen", wo er eine ebenso anmutige als natürliche Auffassung mit strengem Stilgefühl zu verbinden wußte. Seine hierauf begonnene Hauptarbeit sind Fresken in der Kirche zu Weißenhorn, die sehr gerühmt werden. Seither ist er fast nur mit Kartons für Glasgemälde beschäftigt, die er aber mit ebensoviel malerischem Sinn als frischer, eigenartiger Erfindung und köstlichem Stilgefühl ausführt. So ein kolossales Fenster für St. Martin in Landshut u. a. Unstreitig wäre dieser vortreffliche Künstler wie kein anderer geeignet gewesen, die Stilprinzipien der Schule mit genügendem Naturstudium und technischem Können verbindend, ihr eine neue Entwicklung zu geben. Dennoch ist ihm das nur für sich gelungen, während seine Wirksamkeit an der ganz realistisch gewordenen Akademie eine sehr geringe blieb, da er es offenbar nicht verstand, sich zu der Geltung zu bringen, die er vermöge seines Talentes beanspruchen konnte.

Ihm verwandt als gewandter Illustrator war auch Ferd. Rothbart, ein Schwabe, der von Stuttgart nach München kam, Foltz' Schüler ward und sich durch Illustrationen zu Schillers und Hebels Gedichten bekannt machte.

Philipp Foltz selber entfaltete in dieser Zeit eine nicht unbedeutende Thätigkeit, sowohl als Lehrer an der Akademie, wo er sogar eine Zeitlang die größte Schule hatte, auf die wir noch mehrfach zurückkommen müssen, wie als Maler, da ihm der König bald nach seiner Thronbesteigung erst den Fußfall Barbarossas vor Heinrich dem Löwen, dann gar den Perikles auf der Rednerbühne für das Maximilianeum bestellte. Obwohl man diesen wie allen seinen Bildern weder malerisches Talent noch Eigenart absprechen kann, so treiben sie doch das theatralische, hohle Wesen, das der Fluch der Schule geworden, auf die Spitze. Überdies ohne bei ihrer tapetenartigen Ausführung durch anderweitige Reize zu entschädigen. Foltz hat auch eine Anzahl romantischer und Sittenbilder in dieser Zeit gemalt, wie „Des Sängers Fluch", „Tirolerkampf", eine „Messe auf der Alm", eine „Mutter mit dem Kinde" ꝛc., wo er über das pathetische Wichtigthun bei den einen, ein gewisses kalt-akademisches Wesen bei den andern nie hinauskommt. Später, 1865, ward er zum Direktor der Pinakothek ernannt, wo ihn leider eine förmliche Manie ergriff, restaurationsbedürftige Bilder selber zu übermalen, was 1875 seine Pensionierung herbeiführte.

Wie Foltz und Andr. Müller versuchte auch Ludwig Thiersch (geb. 1825 in München), in dieser Zeit eine Versöhnung der Cornelianischen Stilprinzipien mit größerer Naturwahrheit. Als Sohn des berühmten Philologen hatte er eine reiche Bildung erworben und war dann erst Bildhauer bei Schwanthaler geworden. Gleich Kreling ging er aber bald nach diesem auch zur Malerei über, besuchte erst Heß', dann Schnorrs, endlich Schorns Schule, um hierauf 1850 nach Italien zu gehen, wo er außer ziemlich unbedeutenden Bauernbildern einen Hiob malte. Um 1852 besuchte er mit seinem Vater noch Athen, wo er dann länger bleibend eine Kirche ausmalte, und 1855 nach München zurückgekehrt, bald zur Verzierung der griechischen Kirche nach Wien berufen ward. Dann malte er noch für Baron Sina drei Bilder nach griechischen Mythen, so Charon als Seelenführer, Ariadne mit Bacchus und Thetis Klage um Achill, von denen besonders das erstere als ebenso geschickt komponiert wie tüchtig ausgeführt, viel verdienten Beifall fand. Mit großer Leichtigkeit des Machens verband der Künstler aber bald auch eine zu große

Neigung, es leicht zu nehmen, und dann regelmäßig flach und leer zu werden. Dies zeigte sich besonders, als er nach längerem Aufenthalt in Petersburg, wo er mehrere Kirchen ausgemalt, 1865 zurückkam und nun religiöse und profane Geschichte, Porträts und Sittenbilder, ja Landschaften fortwährend mischend, eine mehr durch Fruchtbarkeit als Tiefe ausgezeichnete Thätigkeit entwickelte. Am besten sind seine Fresken, so im nördlichen Friedhof, wo es ihm bei seiner technischen Gewandtheit gelang, sogar einmal ebenso ernst als stimmungsvoll zu werden. Auch ein Alarich in Athen, den er 1879 malte, ist nicht ohne Verdienst.

In dieselbe Reihe realistisch angehauchter Klassizisten gehören dann noch der schon erwähnte Toni Muttenthaler (geb. 1820 zu Höchstädt, † in Leipzig 1870), der erst Kaulbachs Schüler, durch die große Leichtigkeit seiner Zeichnung alle Welt verblüffte, bis man sah, daß er wenig Eigenes hatte. Bald beliebter Illustrator romantischer Stoffe, besonders für die „Fliegenden", hat er auch ein Bild im Nationalmuseum verbrochen und dann in Leipzig die artistische Leitung der Illustrierten Zeitung übernommen, ist auch dort gestorben, ohne irgend eine der Hoffnungen zu erfüllen, die man auf ihn gesetzt.

Weniger begabt als die vorhergehenden, ja technisch schwerfällig und hölzern, hat Ed. Ille (geb. 1823 in München), durch seine Phantasiefülle, seinen glänzenden Witz und den köstlichen Humor in seinen Werken es doch zu einer ausgeprägteren und eigenartigeren künstlerischen Persönlichkeit gebracht, als viele andere. Denn wenn er auch viel ungeschickter und härter sprach als jene, so hatte er doch viel mehr und geistvolleres zu sagen. Erst Schüler Schnorrs, dann Schwinds, hat er bei beiden gleich wenig gelernt, alles was er hat, war ihm angeboren. Als Maler nicht glücklich, warf er sich bald auf die Illustration und entfaltete hier, besonders nachdem er Mitarbeiter der „Fliegenden" geworden, in der Form des hölzernsten Wesens eine unübersehbare Fülle von köstlichen Einfällen. Die Art, wie er die Münchener Unsterblichen der Akademie, so seinen Lehrer Schwind, Cornelius, Kaulbach u. a. in ihren Eigenheiten bei Bearbeitung desselben Themas travestierte, wird so unvergänglich bleiben, als das Papier der „Fliegenden" es zuläßt. Unstreitig hat er als späterer Redakteur derselben einen großen Anteil an dem außerordentlichen Erfolg des Blattes, hat ihm recht eigentlich seinen Charakter als Vertreter des süddeutschen Humors erhalten, der ihm alles Schlüpfrige, alle Persönlichkeiten und alle Politik wie Religion fernhielt. Auch an den „Münchener Bilderbogen" war er einer der thätigsten Mitarbeiter. Phantasie und Charakter zeigen dann die Dürer zum Muster nehmenden „sieben Todsünden", die „Temperamente" u. a. Weniger glücklich sind seine romantischen Kompositionen, deren er für den König Ludwig II. u. a. eine Anzahl aus der Nibelungensage, dem Tannhäuser, Parzival, Lohengrin &c., meist leicht in Aquarell koloriert, gemacht hat, und auch da eine reiche Phantasie, aber doch zu wenig Schönheitssinn zeigt. — Seine Fruchtbarkeit ist sehr groß gewesen.

In diese Kategorie gehört auch noch der von Kaulbach und Foltz gleich ungünstig beeinflußte Th. Pixis (geb. 1831 in Kaiserslautern), der sich ebenfalls an das unmögliche Unternehmen machte, auf der Basis der stilistischen Traditionen der Schule dieselbe der Natur näher bringen zu wollen, was gewöhnlich mit sich zwischen zwei Stühle setzen, gleichbedeutend war. Er hat eine ziemlich große Thätigkeit, bald als Schilderer des deutschen Mittelalters (Gudrun, Huß, Calvin), bald in Fresken im

Nationalmuseum, einer Krönung Karl XII. von Schweden, Übergang über den Belt von Karl XI. in der Schlacht bei Lund, zuletzt als Sittenbild- und Porträtmaler entwickelt und überall viel Leichtigkeit und Gewandtheit, freilich auch nur diese gezeigt.

Einem einzigen Künstler der Schule ist es gelungen, sich mit dem sicheren Instinkte echten Genies, obwohl von den Stilprinzipien Schwinds ausgehend, doch allmählich zur größten Naturwahrheit und einem bei den Deutschen ungewöhnlichen Grade von reiner Schönheit durchzuarbeiten: Arthur v. Ramberg (geb. in Wien 1819, † in München 1875). Freilich nicht ohne den stilistischen Traditionen mehr und mehr Valet zu sagen. Seine Wirksamkeit ist indes besonders dadurch hoch-



Charon als Seelenführer. Von Ludwig Thiersch

bedeutend geworden, daß er der erste war, welcher, völlig unbeeinflußt von der französischen Schule, der Münchener die Darstellung des Lebens der modernen höheren Klassen vermittelte und es dabei gleich zu einer Anzahl echter Kunstwerke von unvergänglichem Wert brachte. — Groß-Neffe des berühmten hannoverschen Hofmalers und Illustrators J. G. Ramberg und Sohn des Feldmarschalleutnants hatte er in Wien und Prag eine ganz aristokratische Erziehung erhalten, die ihm das Leben und die Manieren der höheren Stände in Deutschland vollkommen geläufig machten, da er selber für die diplomatische Karriere bestimmt ward. Vom Großonkel früh Zeichnungsunterricht erhaltend und sich dessen Art so aneignend, daß man beider Skizzen sehr leicht verwechseln konnte, hatte er dem Vater bald von Wien nach Italien, dann nach Ungarn, endlich nach Prag zu folgen, wo er bei großer natürlicher Begabung dazu, sich Denkungsart und Manieren der dortigen aristokratischen Kreise aneignete. Nun sollte er auch die Universität besuchen, ging aber in die Akademie, und machte bei seiner Leichtigkeit der Auffassung, kolossalem Formgedächtnis

und blitzschnellen Schärfe der Beobachtung bald Aufsehen durch die Schönheit seiner Skizzen aus dem eleganten Leben, wie er durch den beißenden Witz seiner Karikaturen die vornehmen Salons entzückte. Der Künstler und der Baron lagen denn auch zeitlebens bei ihm einander so in den Haaren, daß sie stündlich abwechselten, wie er den Ritter Kurt Goethes in denkbar größter Vollkommenheit darstellte. Da die Familie sich aber nicht entschließen konnte, ihn Maler werden zu lassen, so machte er eines Tages kurzen Prozeß und ging nach Dresden, wo man den eleganten und ritterlichen jungen Künstler bald ebenso auszeichnete, wie in Prag. Er ward dort Schüler Hübners, empfing aber weit mehr Einflüsse von Schwind, den er neben Chodowiecki beständig studierte. Da die Dresdener Kreise damals durch Richard Wagner, Semper, Schumann, Hiller, Schnorr, Rietschel, Hähnel, Bendemann, Gutzkow, Auerbach, die Gräfin Hahn, Gustav Freytag, die Schröder-Devrient, Ed. und Emil Devrient wahrhaft glänzend belebt waren, so erhielt Ramberg, der sich als enfant gâté auch beständig da bewegte, die reichste geistige Nahrung. Noch herrschte die Romantik, und so entnahm er denn sein Erstlingsbild dem Goetheschen „Hochzeitslied", ließ ihm aber bald eine „Rückkehr Heinrich des Vogelstellers aus dem Kampfe mit den Hunnen" folgen. Sie wäre wohl nie fertig geworden, wenn ihm nicht ein halbjähriger Aufenthalt auf dem Königstein infolge eines Duells Muße verschafft hätte, sie zu vollenden!

Bedeutender, weil viel origineller als dies ganz Schwind nachgeahmte Bild, sind eine Menge Illustrationen moderner Stoffe, die er für den Holzschnitt schon damals zeichnete, und die sich neben Schwind und Richter vollständig behaupten. Ihr Autor aber, der sich inzwischen verheiratet, ging Ende 1849 nach München, wo er erst in die ihm am besten zusagende Luft kam. Nach verschiedenen Versuchen geriet er denn auch in sein eigentliches Fahrwasser mit einem eleganten jungen Mann, der im leichtesten Trikot vom Maskenball früh nach Hause kommt und sein Zimmer von Dieben ganz geleert findet. Stand seine außerordentliche künstlerische Gewissenhaftigkeit im stärksten Gegensatz zu seiner sonstigen leichten Art, das Leben zu nehmen, so verhalf sie ihm nunmehr in Verbindung mit dieser erst zu seinem eigentlichen Stoffkreis, der malerischen Verklärung des modern eleganten Lebens. So zum „Hofmeister", einem pedantischen jungen Priester, der seine gräflichen Zöglinge auf der staubigen Landstraße spazieren führt, während sie die nebenan auf der Wiese jubelnden Bauernkinder beneiden. Zierliche Dämchen gab er dann in den „Städterinnen im Gebirg", die ein Kaliban mit einem Strauß überrascht. Noch viel bezeichnender geriet ein paar Jahre darauf die „Begegnung auf dem See", wo eine hochelegante, zuckersüße Blondine im Kahn von einem jungen Mann im Einbaum geentert wird und weder Kraft noch Lust hat, sich ihm zu entziehen. Auch mehrere vortreffliche Bauernbilder malte er dazwischen, wo aber auch bei allem frischen Naturgefühl graziöse Schalkhaftigkeit die Hauptrolle spielt. Nunmehr geriet er aber wieder auf sein bevorzugtes Feld, die Illustration. Hier hat er, erst bei der Brockhaus'schen Schiller-Galerie, dann besonders bei der Cottaschen Jubiläumsausgabe der Schillerschen Gedichte eine Reihe Blätter von unvergänglichem Werte geliefert, voll einer Eleganz und eines Schönheitssinnes, wie sie seither bei uns nicht wieder erreicht wurden. Dabei sind es echt nationale Kunstwerke, die ganz auf unserem Boden gewachsen, nicht die Spur fremder Einwirkung, am allerwenigsten die alle Früheren beherrschende der Antike, zeigen. Das veranlaßte 1860 seine Be-



Begegnung auf dem See. Von Arthur von Ramberg

Nach dem Stich von C. Geyer aus dem Verlage von P. Kaeser in München

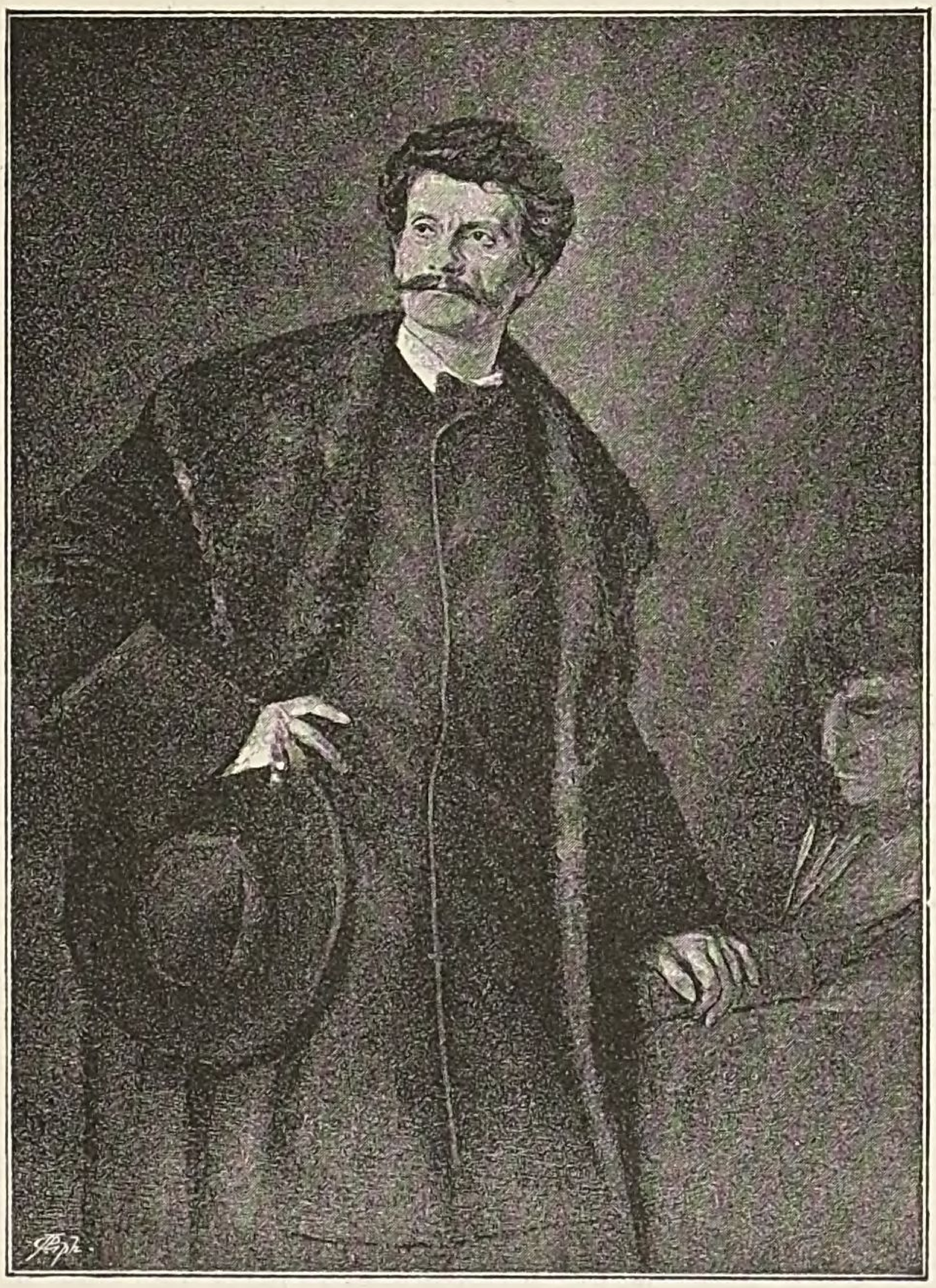
rufung an die neu errichtete Kunstschule nach Weimar. Dort malte er nunmehr sein größtes Bild, den Hofhalt Kaiser Friedrich II. in Palermo. Er machte daraus ein Meisterstück, das, in seiner schlanken Grazie an die reizendsten Produktionen der italienischen Frührenaissance erinnernd, zugleich alle seine Nebenbuhler im Maximilianeum schon darum weit aussticht, weil es den nationalen Charakter schärfer ausprägt als irgend ein anderes. Schwind noch am ehesten verwandt und vielfach seine Einwirkung zeigend, ist es nur viel besser gemalt, als dieser es je vermocht hätte, und individualisiert überdies die Charaktere sowohl der Männer, als der Frauen weit schärfer. Daß ein solches Bild in der Weimarschen Vereinsamung, fern selbst von allen klassischen Kunstwerken und durch einen Künstler entstehen konnte, der bis dahin weder Italien noch Paris je gesehen, das beweist nur, wie ein echtes Talent sich gerade in der Isolierung am eigenartigsten ausbildet.

Das in München allgemeinen Enthusiasmus erregende Werk bewirkte nun die Zurückberufung des Künstlers an die Münchener Akademie, wo er auch als Lehrer sehr wohlthätig gewirkt und neben Piloty die neue Zeit heraufführen geholfen hat. Unstreitig war er auch diesem an Ursprünglichkeit der Begabung ebenso überlegen, als dieser ihm an Willenskraft und strenger Schulung. Schon in Weimar hatte Ramberg einen Cyklus von acht Bildern zu Hermann und Dorothea begonnen, den er nun vollendete und ihm, als er unermeßlichen Beifall davontrug, noch Vossens Luise in sechs Blättern folgen ließ. Diese grau in grau gemalten Illustrationen gehören zum besten, was wir in dieser Art besitzen, da sie ein lauteres Naturgefühl mit oft hinreißender Darstellung echt deutscher, weiblicher Schönheit vereinigen. Nur Rambergs Nachfolger in Darstellung der Frauenschönheit, Hans Makart, hat in noch großartigerer Weise das stupide Vorurteil widerlegt, als ob sich die deutsche Frauenwelt nicht sehr wohl neben der italienischen oder der jeder anderen Nation zu behaupten im stande wäre. Dafür sind Rambergs Mädchen und Frauen noch individueller, kehren selbst den Stammescharakter noch bestimmter heraus, wie denn seine Luise ebenso norddeutsch erscheint, als die Dorothea echt alemannisch. Bei einer Nation aber, bei der gerade die höheren Stände nur zu oft infolge ihrer „klassischen“ Bildung sowohl sehen verlernt haben, als großenteils noch immer in so beschämendem Grade aller nationalen Selbstachtung dermaßen entbehren, daß sie das Schöne nur immer in der Ferne suchen, ist es wahrlich kein geringes Verdienst, das sich die beiden Künstler erwarben, als sie in so glänzender Weise die deutsche Frauenschönheit zum erstenmale wieder in einer Reihe unsterblicher Werke feierten. Man denke sich nur die italienische Kunst ohne die Raffaelschen Frauen, wie viel ärmer wäre sie da! Ramberg hat diesen Frauenkultus nun auch noch in einer ganzen Reihe reizender Bilder fortgesetzt, so bei „Lotte am Stickrahmen“, dem „Liebespaar“, der „musikalischen Unterhaltung“, wo er Terborch bewunderungswürdig imitierte und ihm nur mehr Geist lieh (N. Pinakothek), dann bei den zahlreichen Wiederholungen seiner Dorotheabilder. Überall gaben die schalkhafte Grazie und sein höchst glücklicher Humor die Grundlage ab, da er Schwind wie in der scharfen Zunge so auch darin glich, daß er als echter Wiener allem Ernsthaften oder gar Tragischen entschieden abgeneigt war. Den Ernst versparte er sich für die Durchführung seiner Bilder, wo er sich nie genug thun konnte, während er im Leben fröhlich und sorglos blieb bis zum Ende, das ihn leider viel zu früh erreichte. Der deutschen Kunst aber hat er in seiner Auffassung der deutschen Frauen

unstreitig ein ganz neues Gebiet erobert, da sie sich auch von den Schwindschen durch eine weit schärfere Individualisierung und eine gediegenere Durchbildung in jedem Stück unterscheiden, deren der ältere Meister nicht fähig war. — Ebenso war Ramberg der ersten einer, der den Charakter der verschiedensten Zeiten nicht nur in Trachten, Geräten u. dgl., sondern speziell im Benehmen der Menschen mit großer Schärfe auszuprägen verstand. So hat er z. B. die Tracht der Revolution und des Empire bei uns erst wieder in die Malerei eingeführt, aber selbst die antike Zeit in seiner Dido, das Mittelalter in Friedrich II. ganz eigenartig zu beleben verstanden. — Hat Ramberg einen sehr großen indirekten Einfluß auf die Münchener Kunst ausgeübt, so sind auch aus seiner Schule eine Anzahl achtbarer Künstler, so Alb. Keller, Watter, Rasch, Hirth, Herpfer, Spangenberg, Shirlaw und andere hervorgegangen.

Vermittelte dieser Meister in der Münchener Schule den Übergang von der herrschenden Romantik zu einem echt nationalen Realismus, so erlangt der letztere doch erst mit Karl Piloty die vollkommene Herrschaft in der Münchener Kunst. Es mußte allerlei zusammentreffen, um gerade diesem Künstler eine so weitgreifende Wirksamkeit zu ermöglichen, als er sie thatsächlich errungen und längere Zeit festgehalten hat. Zunächst durch eine Eigenschaft, die man als den mehr formeller Ausbildung zugewandten Charakter seines Talents bezeichnen kann. Denn gerade das war es, was die Schule so notwendig brauchte, daß sie sich endlich mehr in den Besitz der technischen Mittel der Darstellung setzte, daß jener trostlosen Stümperei im Zeichnen, Modellieren und Malen endlich einmal ein Ziel gesetzt wurde, die seither jeden Fortschritt unmöglich gemacht; daß nicht minder statt der unaufhörlichen Nachahmung anderer Kunstwerke die Natur endlich wieder zur Grundlage des Studiums, und zwar eines sehr viel genaueren, gemacht ward. Um einen so tief eingewurzelten Schlendrian zu besiegen und solche Reformen zu ermöglichen, ist eine gewisse Einseitigkeit und Ausschließlichkeit des Talents nötig, und daß er sie in so ungewöhnlichem Grade besaß und mit ihr einen leidenschaftlichen, mit gewaltiger Willenskraft begabten, vom glühendsten Ehrgeiz verzehrten Charakter verband, das hat Piloty zu einer so bedeutenden Rolle in der Münchener Kunst verholfen, obwohl ihm nicht nur Ramberg, sondern auch andere an spezifisch malerischer Begabung, besonders an Phantasiereichtum eher überlegen waren. Aber die Glut der Begeisterung, die andere erst fortzureißen, allein Schule zu bilden vermag, sie besaß keiner wie der als Sohn des Zeichners und Lithographen am 1. Oktober 1826 in München geborene, am 21. Juli 1886 in Ambach gestorbene Karl v. Piloty. Düster, mißtrauisch, verschlossen, hatte er weit mehr vom leidenschaftlichen, italienischen Naturell, als der ob seiner sprudelnden Heiterkeit allgemein beliebte Vater, dessen vollkommenes Gegenstück er war. Der einsichtige Mann ließ seinen Sohn bei dessen früh hervortretenden Begabung die Akademie schon mit zwölf Jahren besuchen, und ergänzte als ein vortrefflicher Zeichner und Kenner der Alten ihren Unterricht so glücklich, daß dieser schon hunderte von Aktmodellen gezeichnet, den menschlichen Körper genau kennen gelernt, sich große technische Gewandtheit auch im Malen erworben hatte, zu einer Zeit, wo andere, dank unserem weisen Erziehungssystem gewöhnlich erst anfangen. So ward er also für die Rolle vorbereitet, die er später spielen sollte, als der, welcher allein das Handwerk seiner Kunst vollständig gelernt hatte und es darum auch besser als alle anderen zu lehren verstand. Überdies blieb die Kunst

sein einziges Lebensinteresse, für die Zerstreuungen der Jugend hatte er wenig Empfänglichkeit, melancholisch und schwarzblütig wie er es war. Er hatte schon die größten Erwartungen erregt und war zu Schnorr in die Komponierschule gekommen, als der Vater starb, was ihn nötigte, um das Vermögen der Familie zu retten, nunmehr dessen Stelle in dem lithographischen Geschäft einzunehmen, und dessen angefangene Platten zu vollenden. Dies gab ihm wenigstens Gelegenheit, die Alten, auf die ihn sein Vater ohnehin schon immer hingewiesen, noch gründlicher zu studieren und im beständigen Beaufsichtigen der vielen Mitarbeiter sein Lehrtalent auszubilden. Fast nur nachts konnte er sich seinen eigenen Entwürfen und Studien widmen. Nach langen Jahren, durch die wohlwollende Nachsicht seines Associés Peter Löhle mehr und mehr von dieser Last befreit, kehrte er zur Staffelei zurück, nachdem ihm unterdes die beiden Bilder von Gallait und Biefve auf ihrer Ausstellung in München den mächtigsten Eindruck gemacht und seine Richtung für lange hinaus bestimmt hatten.



Karl von Piloty. Von Franz von Lenbach

Dieselbe ward noch durch Karl Schorn gefördert, der bald darauf nach München kam, mit seinen „Wiedertäufern" Aufsehen machte und sein Schwager und Lehrer zugleich ward, so daß er sich dessen französische Technik aneignen konnte. Sein erstes Bild entstand jetzt: „Badende Mädchen" im Riedelschen Geschmack, das bei großem technischen Geschick indes nicht über dieses Meisters innerliche Leere hinausging. Es folgte, angeregt durch eine Begebenheit in seiner Familie „Die Wöchnerin", das eine für die damalige Zeit erstaunliche technische Sicherheit, aber freilich nicht viel mehr verrät und so französisch aussieht, daß man es ganz gut dem Beaume oder irgend einem anderen der damaligen sentimentalen Schilderer des Familienlebens hätte zuschreiben können. Ein Aufenthalt in Leipzig, wo er viele Porträte malen mußte, führte ihn dann nach Dresden, wo er in der Galerie sich dermaßen in Velasquez und Murillo verliebte, daß er selbst ihre schwärzliche Färbung adoptierte.

Zurückgekehrt muß er seinem Schwager und Freund Schorn dessen „Sündflut" vollenden helfen, da dieser langsam dem Tod entgegengeht. Dann entsteht, angeregt durch eine Erzählung seiner Schwester, „die Amme", die mit dem gesunden fremden Kind ihr eigenes besuchend, dasselbe bei einer sogenannten Engelmacherin am Sterben trifft und darob verzweifelt. Überzeugend wahr erfunden und überaus edel, wenn auch mit auffallend schwärzlichem Kolorit wiedergegeben, hatte das rührende Bild einen großen Erfolg. Der Maler, welcher kurz zuvor Antwerpen und Paris besucht hatte, ist hier schon ganz selbständig, die nationale Empfindung aber ist und bleibt schwach bei ihm, seine Ideale liegen bei der belgisch-französischen Kunst. In dieser Zeit, 1853, galt der hoffnungsvolle junge Künstler bereits als das Haupt der Realisten, obwohl er im Grunde den französischen Romantikern viel näher stand als einem Menzel, Knaus oder Peter Heß. Nun bestellte ihm König Max „Die Stiftung der Liga" für das Maximilianeum. Hier konnte er nun alle Welt bei der Vollendung, 1854, durch seine sichere Beherrschung der technischen Mittel überraschen; nach dieser Seite hin ist das Bild ein ungeheuerer Fortschritt, wenn man es mit Foltz' gleichzeitigem „Perikles" oder Kaulbachs „Salamis" vergleicht. Daß es sich in der ganz theatralisch angelegten Komposition von diesen kaum sehr weit entfernt, das übersah man in der ersten Freude vollständig, ebenso daß sein „Tilly" sehr auffallend an Figuren von Delaroche und Gallait erinnert. Der technische Gewinn, endlich einmal die geschminkte Malerei der Klassizisten wahreren Figuren weichen zu sehen, ließ eben ganz vergessen, daß diese Wahrheit bloß eine äußerliche war, daß Piloty Fleisch und Knochen, ganz besonders aber Samt und Seide wohl wahrer und greifbarer darstellte, in der Auffassung der Charaktere und ihres Benehmens aber kaum viel über die Vorgänger hinausschritt. Dafür sah man hier zum erstenmal ein Münchener Ölbild, wo eine große Masse Helldunkels mit Meisterschaft bewältigt, der Raum richtig vertieft, die Wirkung des Lichtes und der Luft auf die Körper ausreichend beobachtet war, und das zu alledem einen breiten und freien, meisterhaften Vortrag hatte. Daß das mehr eine geschickte Modellmalerei als freie Schöpfung, der junge Maler viel zu abhängig von seinen Vorbildern war, und überdies all der Weltkenntnis entbehrte, die ein Profanhistorienbild erst interessant machen kann, das übersah man umsomehr, als ja die meisten von dieser Welt auch nicht mehr wußten, als was sie auf dem Theater von ihr gesehen oder in Büchern von ihr gelesen hatten, deren gelehrte Autoren gewöhnlich noch viel weniger weltläufig waren, als sie selber. Ja, man fand es sehr pikant, lauter gute Freunde unter den wilden Söldnern des 30jährigen Krieges zu entdecken, die sich da eben rüsten, ganz Deutschland zur größeren Ehre Gottes in Schlachtfelder und Schutthaufen zu verwandeln und es für zweihundert Jahre zu veröden. Ein wirklicher Historienmaler hätte uns jedenfalls hier vor allem die Menschen zeigen müssen, deren Herrschsucht und Verblendung, wie Fanatismus groß genug war, um ihr Vaterland so mit Blut und Thränen zu überschwemmen! Dem überdies protestantischen Piloty fiel das dennoch nicht ein, höchstens im Tilly machte er einen Versuch dazu, sonst sind die Herren um so edler, je höher ihr Rang ist, genau wie in den offiziellen Zeitungen und den von Hofdamen geschriebenen Romanen.

Über diese Bevorzugung der materiellen Wahrheit vor der geistigen ist Piloty denn auch nie mehr weggekommen, wie gleich sein erstes Bild nach der Liga

ergab, der „Seni vor Wallensteins Leiche“. Wenn man in der N. Pinakothek an Kaulbachs „Jerusalem“ und Schorns „Sündflut“ vorübergehend heute zu dem mächtigen Bilde kommt, so sieht man augenblicklich den Beginn einer völlig neuen Zeit; es ist eine förmliche Kriegserklärung gegen die romantisch-klassizistische Kunst, zu der Piloty sich freilich die Waffen in Paris und Brüssel geholt. Aber es ist doch ganz etwas anderes, ob man weit von seinen Vorbildern durch ein erneutes Naturstudium zu ähnlichen Resultaten kommt, oder ob man in Rom sitzend Raffael nachschreibt, ohne ihn nur jemals richtig zu verstehen.

Ohne Zweifel hatten Delaroches „Duc de Guise“ und Gallaits „Schützengilde“ vor den Leichen Egmonts und Hoorns bei diesem Seni und Wallenstein Gevatter gestanden, aber dank seinem gründlichen Naturstudium hat Piloty den Gallait entschieden übertroffen und so jedenfalls ein großartiges Stimmungsbild ersten Ranges geschaffen. Daß man es beinahe ein Stillleben nennen könnte, thut seinem artistischen Werte kaum Eintrag, der durchaus in der rein malerischen oder koloristischen Potenz besteht. Die Wirkung war denn auch eine ungeheuere, und es sammelte sich sofort um den nun zum Professor an der Akademie ernannten jungen Meister eine Schule, welche bald der Sohn desselben Kaulbach besuchte, der bis dahin sein größter Gegner gewesen.

Leider hat Piloty selber dies Bild nie wieder erreicht, sondern malte jetzt eine Reihe weiterer Szenen aus dem dreißigjährigen Kriege, die nur Belege dafür sind, daß ihm der malerische Reiz weit über den der Charakteristik ging. Nachdem er dann noch einige Skizzen zu Bildern für die Stirnseite des Maximilianeums gemacht, die, von Schülern ausgeführt, bereits jetzt dem Klima zum Opfer gefallen sind, ging er 1858 zum erstenmale nach Rom. Schon in Florenz fielen ihm beim Anblick der gefangenen Germaninnen in der Loggia dei Lanzi die Geschichte der Thusnelda und in Rom des Nero Verfolgung der ersten Christen als günstige Stoffe auf und er machte die Skizzen, wie er sie später ausgeführt hat. In Rom holte er sich dann auch die Studien zum Nero. Obwohl ihm dieser selber, der rosenbekränzt an den Leichen gemordeter Christen vorbei, das brennende Rom betrachten geht, entschieden besser als Kaulbach, Rahl und Keller gelang, die ihn bald hernach versuchten, so bestätigte er in diesem riesigen Bilde nur wiederum, daß er doch kein eigentlicher Historienmaler war, da ihm der Sinn fehlte, der den Künstler das Wesentliche vom Zufälligen trennen und letzteres unterordnen läßt. Ihm waren die geschwärzten Ziegel und brennenden Balken ebenso wichtig, als die, welche sie zögernd betraten, um sich an dem fernen Flammenmeer zu ergötzen. Irgend einen Einfluß hat Italien nicht auf seine Kunst gehabt, ja es ist charakteristisch für Piloty, daß ihm die Kreuzabnahme Spagnolettos in S. Martino zu Neapel von allen italienischen Kunstwerken den größten Eindruck machte.

Zurückgekehrt, malte er nach der Vollendung des Nero verschiedene wenig gelungene Bilder, so einen „Galilei“, einen „Columbus“, dann viel besser die „Äbtissin von Herrenchiemsee, endlich die „Kreuzfahrer“, die nach der Eroberung Jerusalems zum heiligen Grabe ziehen, sämtliche keine hervorragenden Werke. Überall tritt hier der Übelstand heraus, daß der Maler Menschen schildern will, von denen er gar keinen lebendigen Begriff hat, und sich daher mit Modellen, Büsten u. dgl. zu helfen sucht, es aber niemals zur Glaubwürdigkeit bringt. — Auch der 1867 entstandene „Tod Cäsars“ leistet nach dieser Seite hin ebensowenig als die andern, ist ganz

theatralisch. Weit besser sind einige Porträte aus dieser Zeit, so der Grafen Schack und Palffy u. a. In Bezug auf die melodramatische Auffassung nicht gelungener als der „Cäsar" erscheinen dann die der Vorlesung ihres Todesurteils zuhörende „Maria Stuart", und der „Winterkönig", dem auf einem Hoffeste die Nachricht von der Schlacht am weißen Berge gebracht wird, doch haben sie jedenfalls mehr malerischen Reiz.

Für die Wiener Weltausstellung vollendete der Künstler hierauf 1873 die „Thusnelda", die stolz und ungebrochen, den kleinen Thumelicus an der Hand, beim Triumphzug des Germanicus an Tiberius vorbeigeführt wird. Hier, wo sein Herz dabei war, und er eine deutsche Frau gab, die er in ihrem Wesen besser verstand als fremde, hat der Maler echte Größe beinahe erreicht. Leider kann man das weder von den deutschen Begleitern der gefangenen Fürstin, noch von dem jubelnden römischen Pöbel vornehmer und geringer Art sagen; bei ihnen verfällt er wieder überall der Komödie. Trotz dem empfindlichen Rückschritt in der Technik, da er die feste, solid impastierte Malerei des „Seni" ganz aufgegeben und mit einer oft gläsernen und kraftlosen vertauscht hatte, ist dennoch soviel malerisches Talent in dem Bilde, daß man es auch heute mit Interesse betrachten wird. (N. Pinakothek.)

Gehoben durch den Erfolg der „Thusnelda" vollendete er nun einen Heinrich VIII., der die vor ihm knieende Anna Boleyn zum Tode verdammt. Ziemlich stimmungslos, wie alle Bilder dieser zweiten Periode, ist wenigstens beim Heinrich der tückische Tyrann gut ausgesprochen, wenn das Bild auch, wie alle vorhergehenden selbstverständlich den Fehler hat, die fremden Nationalitäten eben nur sehr ungenügend zu charakterisieren, ein Übelstand, der freilich um so größer ist, als durch denselben notwendig auch die innere Wahrheit und die Motivierung des Geschehenden leidet.

Nach Kaulbachs Tode 1874 zum Direktor der Akademie ernannt und außer den daraus entspringenden Abhaltungen überdies mit einem hartnäckigen Magenleiden kämpfend, nahm natürlich die Produktivität des Künstlers von da an sehr ab. Indes vollendete er doch jetzt noch sein bedeutendstes Bild nach dem Seni, für den großen Saal des Münchener Rathauses, eine Art Pantheon aller ausgezeichneten Bürger der Stadt mit der Gestalt der Munichia in der Mitte, die, umgeben von den Vertretern des Handels und der Industrie, der Kunst und Wissenschaft Kränze an die sie umgebenden verdienten Männer verteilt. Ist die Anlehnung an den Hemicycle des Delaroche hier durch den Gegenstand schon angezeigt, so gab die Gruppenbildung sowohl als die Durchführung überhaupt dem Meister Gelegenheit, sein großes malerisches Talent zu zeigen, das Komödiespielen aber verbot sich wie alles falsche Pathos bei Münchenern ohnehin von selbst. So ist denn das Bild trotz seiner Überfüllung mit meist gänzlich unbekannten Unsterblichen sehr wohlthuend und reich geworden, bildet eine prächtige Hintergrundsdekoration. Leider bricht es gerade da ab, wo das ehemalige Pfaffennest München erst Bedeutung gewinnt, wirklich weltbekannte Männer und nicht nur Lokalberühmtheiten enthält — am Anfang dieses Jahrhunderts. — Seine Fortsetzung durch ein Gegenstück müßte deshalb noch ungleich interessanter werden.

Piloty ließ diesem Werk nunmehr einige kleinere, so die „Girondisten", die zum Tode geführt werden, und den venezianischen Rat der Drei, welcher



Thusnelda im Triumphzuge des G

Nach einer Photographie aus dem Verl



Germanicus. Von Karl von Piloty

Verlage von Franz Hanfstaengl in München

Banditen ablohnt, folgen, wo freilich die Schilderung des nationalen Typus, der doch allein den Hergang erklären könnte, ganz ungenügend ausfallen mußte. Auch einige größere Bilder sind noch entstanden, so „Die klugen und die thörichten Jungfrauen" und eine „christliche Märtyrerin", vor deren Leichnam die römischen Senatoren vorbei aus dem Cirkus kommen, beides kühle, akademische Schöpfungen, die keine Wirkung mehr machten.

Nichts besseres kann man vom „Tod Alexanders des Großen" sagen, über dessen Vollendung den Meister der eigene überraschte. Das Bild ist das matte Werk eines kranken Mannes. Ganz bezeichnend für die ganze Richtung aber ist, daß nur die Harnische und Teppiche daran fertig geworden sind, die Köpfe aber nicht. Übrigens war der Tod eine Erlösung für den Künstler, der es nicht ertragen konnte, halbvergessen zu sein.

Überblickt man die ganze Thätigkeit Pilotys, wie sie hier vorgeführt ward, so ist leicht zu sehen, daß sie noch ganz vom Geiste der Romantik getränkt ist, allerdings wesentlich der französischen, nicht der deutschen. Denn mit der durch Schwind oder Ludwig Richter eingeführten, die in der Hauptsache eine Verherrlichung der Heimat, ihrer Vergangenheit und ihrer ebenso großartigen als lieblichen Sagenwelt ist, hat sie nichts gemein; sie sucht vielmehr unruhig in der ganzen Welt ihre Stoffe und wird weit mehr von schönen Kostümen und malerischem Reiz jeder Art, von dem allgemeinen Trieb nach Aufregung und Abenteuern, als von irgend welchen gesunden Ideen getragen. Diese zeigte Piloty nur in seinen Erstlingsbildern, wie der Amme und dem kühnen Griff in den dreißigjährigen Krieg oder in der Thusnelda. Diese nationalen Bilder waren es denn auch ganz allein, denen er seinen Ruf verdankte, während alle anderen völlig wirkungslos blieben.

Hier liegt indes durchaus nicht die große Bedeutung und das unbestreitbare Verdienst Pilotys, diese sind vielmehr lediglich formeller Natur: daß er der Erste war, der das Handwerk seiner Kunst vollkommen inne hatte, der Erste, der im stande war, einen Kopf fein zu modellieren, eine Hand schön zu malen, einen Stiefel korrekt zu zeichnen, was alles seine sämtlichen klassizistischen Vorgänger nicht vermochten. Sein Einfluß und sein Verdienst als Lehrer sind denn auch unverhältnismäßig größer als der Wert seiner eigenen Werke, so hochachtbar wenigstens die obenerwähnten auch sind. Weil er der Erste war, der seine Schüler etwas ordentliches zu lernen, sich des Handwerks ihrer Kunst vollkommen zu bemächtigen antrieb, hat er auch eine Schule gestiftet, wie sie München noch nie, selbst nicht unter Cornelius, gesehen, da er die seltene Fähigkeit besaß, diese Schüler sich ganz ihrer Individualität gemäß entwickeln zu lassen, wenn er auch zum Anfang keinem den „Unglücksfall" geschenkt hat. So sind denn auch aus dieser Schule nicht nur Historien- und Porträt-, Sittenbild- und Schlachtenmaler, sondern auch Landschaft-, Architektur- und Tier-, ja Stilllebenmaler und vortreffliche Ornamentiker hervorgegangen.

Er hatte eben den Verstand, sie immer auf die Natur als die erste Lehrmeisterin hinzuweisen, sie aber auch dahin zu drängen, sich nicht mit oberflächlicher Nachahmung zu begnügen, sondern ihr Studium aufs strengste und gründlichste zu betreiben. In dieser unerläßlichen Strenge war seine Schule auch allen ihr nachfolgenden überlegen, die es der Neigung der Deutschen zur gemütlichen Pfuscherei zufolge, bald wieder am nötigen Ernst fehlen ließen und dann meist einem schlottrigen

und saloppen Naturalismus verfielen! — So eroberten denn auch erst mit dem Auftreten der Pilotyschen Schule die deutschen Bilder den Weltmarkt, konnten sich neben denen aller andern Nationen behaupten.

Wir kommen mit der nunmehr erlangten Konkurrenzfähigkeit der Münchener Bilder auf das Ausstellungswesen überhaupt, welches in dieser Zeit erst jene überraschende Entwicklung erfuhr, die es so großen, erst wohlthätigen, später freilich vielfach auch nachteiligen Einfluß auf die Kunst gewinnen ließ. Den Anstoß gab die durch Prinz Albert veranstaltete erste große Weltausstellung 1851 in London, welche eine unermeßliche Wirkung schon darum ausübte, weil sie einerseits die technische Überlegenheit der französischen Malerschule, wie der französischen Industrie aufs unwiderleglichste darthat, und andererseits Europa mit den außerordentlichen Eigenschaften der orientalischen Kunstindustrie erst bekannt machte. Dies führte 1854 zu der sehr verständigen Unternehmung einer ersten deutsch-österreichischen Industrie-Ausstellung in München, der zuliebe der Glaspalast mit einem Aufwande von einer Million erbaut wurde. An sie schloß sich gleichzeitig eine Kunstausstellung im kürzlich fertig gewordenen Ausstellungsgebäude am Königsplatz. Von auswärts schwach beschickt, ließ sie natürlich die Münchener Schule im glänzendsten Lichte erscheinen, wo denn das Pilotysche Ligabild alle anderen ausstach. Außer ihm und Enhubers Wunderdoktor verdienten fast nur die Porträts des Düsseldorfers Röting und eine Reihe von hübschen Landschaften Beachtung. Die Industrieausstellung aber bewies eigentlich bloß, daß wir noch keine, wenigstens ganz gewiß noch keine Kunstindustrie besaßen, die den Namen verdient hätte. Schinkelsches Griechentum, splitternackt und dürr von Berlin, brutaler Zopf von Wien, Andr. Fortners Metallarbeiten als einzig Originelles und eine kleine Anzahl vortrefflicher, stilvoller und echt deutscher Erzeugnisse der graphischen Künste waren so ziemlich alles. Dazu kam dann noch das äußerst heftige Auftreten der Cholera, um das sonst vielverheißende Unternehmen völlig zu vereiteln. Wie klein das finanzielle Ergebnis war, kann man am besten daraus sehen, daß auf dieser Kunstausstellung für etwa 12,000 fl. Ankäufe gemacht wurden, während dieselben auf der von 1883 bereits die Summe von 600,000 M., in Berlin 1886 eine Million überstiegen. Die ein Jahr darauf in Paris stattfindende zweite Weltausstellung zeigte die Überlegenheit Frankreichs sogar noch gar sehr gewachsen, da das Empire dessen Industrie einen mächtigen Aufschwung um so mehr gegeben hatte, als sie allein imstande war, aus den 1851 in London zuerst erschlossenen Schätzen des Orients, besonders der so merkwürdigen japanischen Kunst Nutzen zu ziehen, während die anderen diese Vortrefflichkeit noch gar nicht einmal verstanden. Deutschland vollends zählte da kaum mit.

Weitaus folgenreicher, ja wahrhaft epochemachend nicht nur für die deutsche Kunst ward die 1858 im Glaspalast zufolge einer Anregung des Malers Teichlein und unter Mitwirkung aller deutschen Regierungen veranstaltete „Allgemein deutsche historische Kunstausstellung". Da man bis auf die ersten Anfänge der neudeutschen Kunst, die Carstens, Schick, Wächter und Cornelius zurückgegangen war, und neben München auch Berlin, Düsseldorf, Dresden und Wien aufs reichste vertreten wurden, so ergab sich zum erstenmal ein Überblick des gesamten Kunstschaffens unserer Nation. Trotz der nach heutigen Begriffen unglaublich primitiven Ausstattung ist gleich

imponierendes denn auch bis heute nicht wieder erreicht worden. Die eben wieder in Fluß kommenden Einheitsbestrebungen des deutschen Volkes erfuhren dadurch eine mächtige Stärkung, wie denn die Errichtung der deutschen Kunstgenossenschaft die unmittelbare Folge dieser Ausstellung war, welche Tausende aus allen deutschen Gauen herlockend, das Gefühl der Gemeinsamkeit in den höchsten und letzten Zwecken einer Nation mächtig unter ihnen belebte. Es war der erste Lichtblick auf das lange Dunkel nach 1848, die flammende Morgenröte eines nahenden, glänzenden Tages, das fühlte jeder sofort, der diese Räume durchwanderte.

Unstreitig trug die klassizistische Schule durch die hohe geistige Bedeutung ihrer freilich nur aus Kartons bestehenden Schöpfungen noch den Sieg davon, da hier des Cornelius apokalyptische Reiter, Rethels Kartons zum Leben Karls des Großen, Overbecks Zeichnungen zum neuen Testament, Veiths Germania, Führichs biblische Kompositionen, Schwinds Märchen von den sieben Raben, Prellers herrliche Zeichnungen zur Odyssee einen Sturm von Entzücken hervorriefen, wie denn auch Kaulbachs Kartons zu den Berliner Bildern, Genellis Kompositionen, Steinles und Wislizenus Zeichnungen ihre eifrigen Bewunderer fanden.

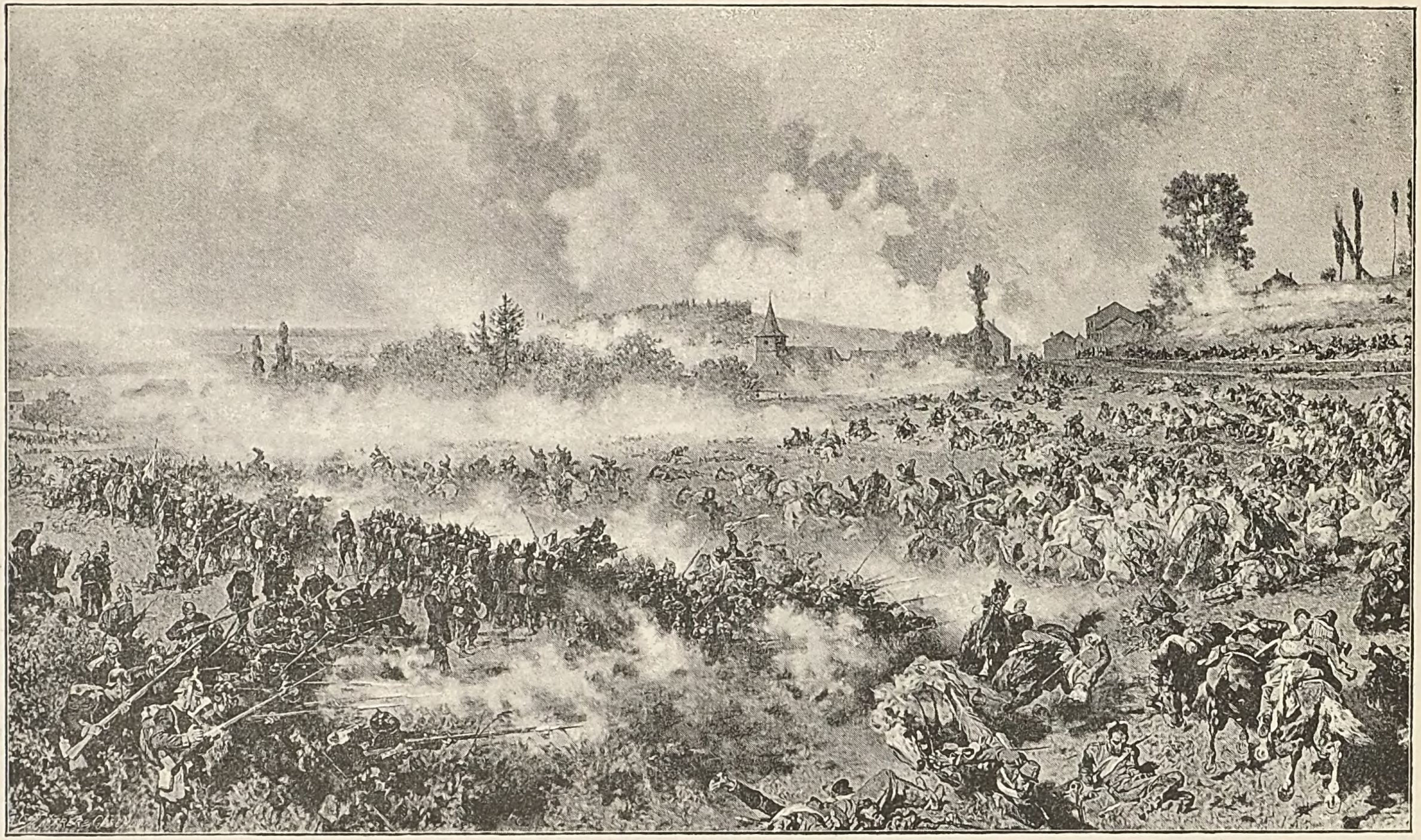
Darob vergaß man freilich, daß Kartons doch eigentlich nur Versprechungen sind, die gar oft nicht gehalten wurden. Es waren, wie im Mittelalter, die religiösen Mythen und Traditionen, das Verhältnis des Menschen zu Gott und den Naturmächten, das diese klassizistische Kunst vorzugsweise beschäftigte, ein Gebiet, welches sie mit einer Tiefe und Schönheit des Gedankens, mit einer Ideenfülle, einer oft bewunderungswerten Hoheit und Erhabenheit, oder doch Ehrlichkeit und Ernst durchforschte, die von der Kunst keiner anderen Nation erreicht werden. Freilich war dafür auch die Flucht vor der Gegenwart, vor der Wirklichkeit überhaupt, das charakteristische Moment dieser Richtung, die daher nie eine wahrhaft volkstümliche werden konnte, außer in der Form der Illustration. — Nicht minder aber gewann die Ausstellung eine ungeahnte Bedeutung dadurch, daß hier zum erstenmale die realistische Kunst in einer Reihe von so glänzenden jungen Talenten auftrat, um deutlich genug zu beweisen, daß ihr die Zukunft gehöre. War von den älteren Realisten schon Lessing durch seine Hussitenpredigt vertreten, so trat hier Menzel zum erstenmal mit seinem großen Bilde Friedrichs des Großen bei Hochkirch auf, einem Meisterwerk ersten Ranges, das freilich der Künstler auf eigene Rechnung hatte malen müssen, da man im hochgebildeten Berlin wohl Geld für den Turmbau von Babel, ja für Schinkels unverdauliche Allegorien, aber beileibe nicht für die eigene Geschichte hatte. Außerdem fanden sich von Historien noch Lindenschmits Schlacht von Pavia, Franz Adams Bilder aus dem italienischen Krieg, wie Pilotys Liga, Rosenfelders Alba, Czermaks mit unvergleichlicher Kraft und Wahrheit gemalte Szene aus der gewaltsamen Katholisierung Böhmens, Fedor Diez' Heidelberg, Leopold Müllers erste Bilder, des Berliner Richter Jairi Töchterlein, Knilles Cid, Rahls Alkinous als erstes Auftreten eines Koloristen u. a. m. Im ganzen lag aber doch das überraschend Neue und durchaus Selbständige in den Schilderungen des deutschen Volks- und Familienlebens, welche jene jungen Realisten brachten, welche wie die Düsseldorfer Jordan, Knaus und Vautier hier zum erstenmale der ganzen Nation bekannt wurden, oder wie Ed. Meyerheim zu den alten Freunden neue erwarben. Von den Münchenern brachte Ramberg hier seinen Hofmeister, v. Hagn, der feinste Kolorist der Schule, den einer vornehmen Gesellschaft vorlesenden Dichter, Enhuber

ein unterbrochenes Kartenspiel — die weitaus beste Schilderung oberbayerischen Volkslebens, die bis dahin gelungen — Bürkel und Kirner ähnliche Werke, Th. Schüz, ein Piloty-Schüler, seine köstliche „Witwe“, die vom Kirchhof heimkehrt, Lenbach sein erstes Sittenbild. Unter den Wienern brachte Waldmüller seine reizenden Kinderbilder, Pettenkofen seine kleinen Meisterwerke, der Karlsruher Kachel seine „Verlobung“, kurz, alle jungen Talente hatten sich auf diese realistische Seite geworfen. Das zeigte sich selbst im Porträt, wo Fr. Kaulbachs hannoversche Königsfamilie immerhin eine Leistung war, die seit Mengs nicht mehr erreicht worden. Ebenso Franz Adams Reiterbild des Kaisers von Österreich, Andr. Achenbachs und Lenzes Porträte von Röting, Jenny Lind von Magnus, dann Richters Bild der eigenen Schwester, ein koloristisches Meisterstück.

In der Landschaftsmalerei fand dasselbe Verhältnis statt. Repräsentierten Preller und Schirmer höchst glänzend die historische Richtung in derselben, die freilich auch ihre Motive regelmäßig im Ausland, in Italien oder dem Orient suchte, und deren Kartons durchs Malen nicht gewannen, so wendeten sich die Realisten, Andr. Achenbach an der Spitze, fast durchgängig der Darstellung der heimischen Natur zu. Neben ihm traten dann Leu, Gude, Kotsch unter den Düsseldorfern, Hildebrandt unter den Berlinern, Ed. Schleich unter den Münchnern zuerst glänzend auf, neben letzterem Morgenstern, Alb. Zimmermann, Heinlein, wie denn Lier auch zum erstenmal erschien. Die Architekturmalerei war durch v. Bayer, Gräb, Hermann Dyck, Gerhard, den Aquarellisten Werner ebenso glänzend vertreten, wie die Tiermalerei durch Koller in Zürich und Volz in München.

Einen nicht minder großartigen Aufschwung zeigte die Bildhauerei, wo Rauchs kürzlich enthülltes Friedrichsdenkmal, Rietschels Pieta und Büste Rauchs, Hähnels Raffael, Knabls Madonna, hier unstreitig sogar einen weit höheren Grad der Formvollendung zeigten, als die Malerei. In der Architektur trat die Wiener Schule bereits dominierend auf, daneben Hübsch.

Das Wichtigste blieb aber immer die Wirkung der Ausstellung auf die Nation selber durch die Erhöhung ihres Selbstvertrauens. Man kann sie nur mit der vergleichen, welche einst das Erscheinen des Lessing, Goethe und Schiller in der Litteratur hervorgebracht. Von dieser Ausstellung datiert daher die große Vorliebe der Nation vorab für die Malerei, aber auch für die bildenden Künste überhaupt, welche sich erst jetzt anschickten, den Platz im Gemüt wie im Leben der Nation überhaupt wieder allmählich einzunehmen, der ihnen unter höchst nachteiliger Bevorzugung der Wissenschaften und schönen Litteratur seit einem Jahrhundert versagt geblieben war. Die produktive Kraft der Nation wandte sich endlich nach dieser Seite, mit jener auffallenden Bevorzugung der Darstellung des heimischen Lebens oder der Veredlung seiner Formen, wie sie sich gleichzeitig in den Werken des eben auftauchenden Viktor Scheffel, dann Gottfried Kellers, Gustav Freytags, Fritz Reuters auch in der Litteratur aussprach. Alle diese Erscheinungen deuteten aber auf jene wachsende Erhöhung des nationalen Geistes, wie sie sich bald auch so glanzvoll in der politischen Entwicklung der Nation und ihrer Verschmelzung zu einem großen, mächtigen Ganzen bethätigen sollte.



Zurückweisung des französischen Reiter-Angriffs bei Floing (Sedan). Von Franz Adam (Fragment)

Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München

15*

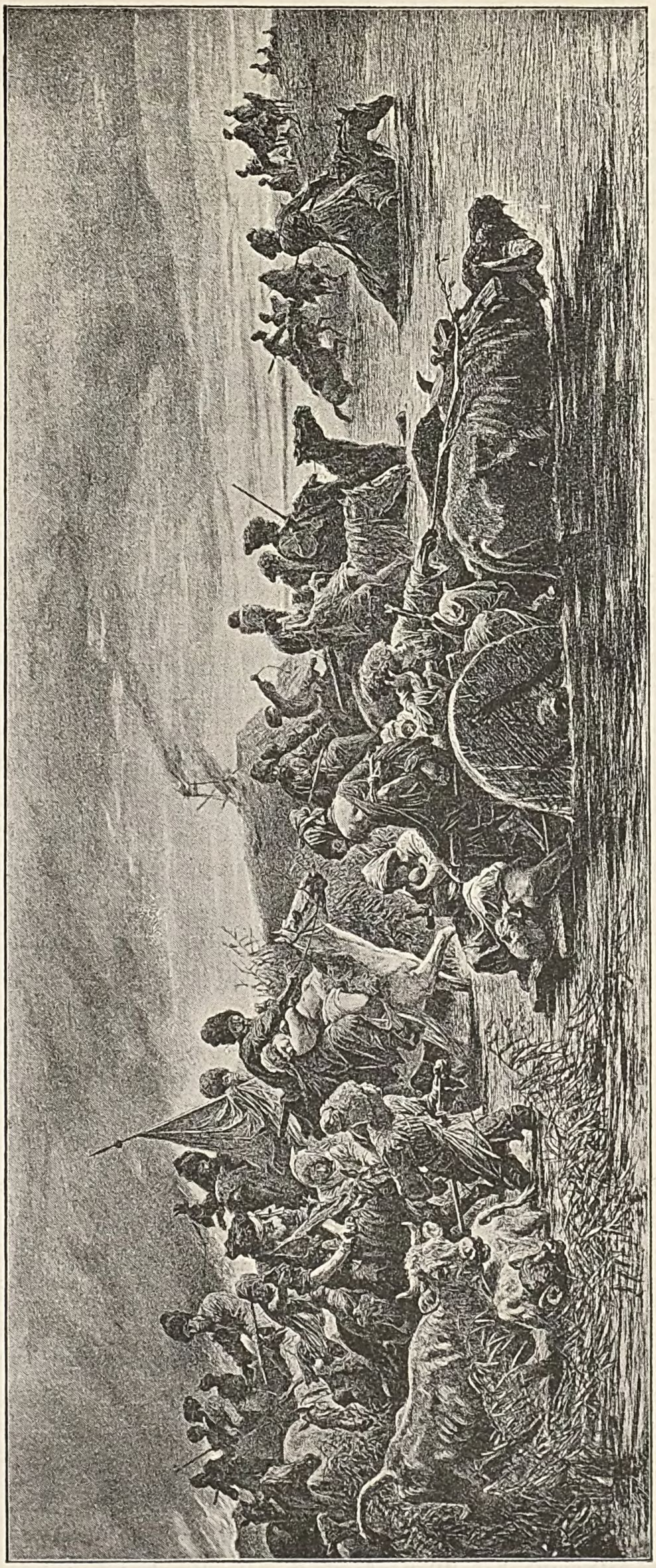
Nahmen nun Piloty und seine Schule bald einen so breiten Platz in der Münchener Malerei ein, daß sie alles verdunkelten, so traten doch gleichzeitig neben Piloty als kaum weniger begabte Realisten eine Reihe Künstler auf, die sich nur dadurch von ihm unterschieden, daß sie sich Spezialfächern zuwandten. So der schon als Mitarbeiter seines Vaters erwähnte Franz Adam (geb. zu Mailand 1815, † in München 1886). Ein überaus scharfer Beobachter, aber nüchterner, wenig gebildeter Mensch ohne Idealität, hatte er 1849 Studien beim Feldzuge Radetzkis in Italien gemacht und verdankte ihnen eine Reihe trefflicher Bilder. Zunächst das große Reitergefecht bei Volta, für den Kaiser Franz Joseph, Hainau bei Malghera für denselben, dann die lebensgroßen Reiterporträte des Kaisers und Radetzkis für das Wiener Arsenal, denen schon in den vierziger Jahren das des Fürsten Wrede (Schloß Ellingen) vorausgegangen war. Sehr individuell aufgefaßt leiden diese Bildnisse nur darunter, daß die Pferde immerhin noch besser sind als ihre Reiter, wie denn die ganze frühere deutsche Schlachtenmalerei aus der Pferdemalerei herausgewachsen ist und diesen Ursprung nie verläugnete. Um so interessanter ist das lithographierte Werk, das Franz Adam über den italienischen Feldzug von 1848 bis 1849 in Gemeinschaft mit seinem Vater und seinem Bruder Eugen herausgegeben hat, da es, durchaus Selbsterlebtes und Gesehenes schildernd, sich wenigstens an Wahrheit und Unmittelbarkeit dreist den Werken von Raffé und anderen Franzosen an die Seite stellen darf, denen es in scharfer Charakteristik nicht nachsteht, wenn es auch wie die ganze Richtung durchaus von ihnen beeinflußt ist. Nachdem er nun noch eine Reihe weiterer Schlachtenbilder von St. Lucia, Custozza, Novara für die N. Pinakothek in Gemeinschaft mit seinem Vater, ebenso ungarische Sittenbilder und zahlreiche Pferdestücke gemalt, welch' letztere an Delikatesse und Feinheit des Vortrags alle gleichzeitigen hinter sich lassen, brach der Krieg von 1859 aus, der ihn wiederum nach Italien führte. Er verdankte ihm sein Hauptbild, eine Szene hinter der Fronte der österreichischen Truppen bei Solferino, wo die Verwundeten zurückgeführt werden und neue Regimenter mit Geschützen in die Schlachtlinie vorrücken. — Hier entfaltete er sein eminentes Talent scharfer Beobachtung aufs glänzendste. Freilich schildert er, wie alle extremen Naturalisten, mehr den materiellen Vorgang als die treibenden Mächte, die Soldaten besser als die Führer. Das Elend des Krieges, durch die heiße, bleiern drückende Atmosphäre eines Scirocco noch vermehrt, ist hier mit hervorragender Kraft und mit dem nüchternsten Realismus gegeben. Überall bewundert, fand das Bild aber doch weder in Deutschland noch in Frankreich einen Käufer, so daß es zuletzt der Sultan in Konstantinopel erwarb. Ihm folgte eine Szene aus dem russischen Feldzug von 1812, wo die Schilderung des Winters und seiner Schrecken nicht weniger gelungen erscheint. Nach einer Reihe kleinerer Kriegsszenen gab der Kampf von 1870 dem Künstler, der ihn gar nicht mitgemacht, sondern als Ultramontaner ihm eher gleichgültig gegenübergestanden war, dennoch Gelegenheit zu seinem besten Bilde, neben dem eben erwähnten, jenem bekannten Reiterangriff von Floing, wo vier französische Regimenter unter Gallifets Führung an der eisernen Ruhe zweier preußischer Bataillone scheiterten. Die berühmte preußische Infanterie ist nie besser geschildert worden. Das Bild gehört dem Herzog von Meiningen, dessen Bataillon im Vordergrund steht (Wiederholung in der Nationalgalerie). — Er ließ diesem Werk noch eine Erstürmung des Bahndammes von Orleans durch die Bayern folgen (N. Pinakothek), welche das Gefecht, F

hoho!

F ist ja nicht wahr!! das ist eine Schmach, die ihm hier Herr Pecht (der sich schämen soll) zugefügt hat!! ganz unverantwortlich (H.)

wie die unwiderstehliche furia tedesca vortrefflich schildert und zu den sehr wenigen Bildern zählt, durch die man in München daran erinnert wird, daß es ein Jahr 1870 gegeben. Schlecht beschäftigt ist der Künstler über seinem letzten, den Todesritt der Brigade Bredow bei Mars la Tour schildernden Werk (National-Galerie), weggestorben.

Ein kaum weniger glänzendes und zugleich selbständigeres Talent als Franz Adam, bewies bald Theodor Horschelt (geb. 1829 in München, † ebenda 1871), der mit Jagdstücken angefangen hatte, aber 1853 mit Hackländer und Leins nach Spanien und Algier gegangen war und nun den Orient zum Schauplatz wählte. Abenteuerlustig, gewandt, witzig, geistvoll, scharfer und kühler Beobachter, war er ungewöhnlich geeignet zur Schilderung fremder Völker. Zunächst entstand eine Rast von Arabern bei Algier (Rosenstein), gleich reizend durch die charakteristische Auffassung, wie seine



Rückkehr kubanischer Kosaken von einem Beutezug. Von Theodor Horschelt

Färbung. Ebenso eine Karawane in der Wüste (Fürst von Fürstenberg) und eine Oase, sowie viele Aquarelle. Dann folgte er 1855 seinem Zuge nach Abenteuern in den Kaukasus, wo er bei den Russen mehreren Feldzügen und der Gefangennehmung Schamyls beiwohnte, die er nachher in einem großen Bilde, ebenso wie die Erstürmung der Schanze auf dem Berge Gunib für den Fürsten Bariatynski verewigte, als er nach fünfjährigem Aufenthalt im Kaukasus zurückgekehrt war. Beide Bilder sind Muster von jenem kühlen Realismus, der nach Peter Heß' Vorbild vor allem die schärfste und gewissenhafteste Charakteristik anstrebt. Schamyl und Bariatynski sind mit gleicher Wahrheit geschildert; wer die Russen oder ihre wilden, fanatischen Gegner kennen lernen will, muß diese Bilder studieren, die ihm mehr erzählen werden, als alle Bücher. Oder das Werk „Erinnerungsblätter aus dem Kaukasus", das der Maler nachher herausgab und wo er alle seine Erlebnisse in meisterhaften Federzeichnungen mit einem außerordentlichen malerischen Talent und weit mehr dichterischer Kraft schildert, als er sie in den etwas trocken und mühsam gemalten Bildern entwickelt. Sie trugen ihm denn auch auf der Pariser Weltausstellung von 1867 die große goldene Medaille ein, da sie ihresgleichen dort nicht mehr fanden. Auch seine zahlreichen, im Besitz des russischen Kaisers befindlichen Aquarelle zeigen, besser als seine Ölbilder, diese Vorzüge scharfer Beobachtung und einer malerischen Darstellung von ungewöhnlicher Gediegenheit. Leider können sie aber ebensowenig als die Werke anderer über die Monotonie wegtäuschen, welche die Darstellung solcher wilden Völkerschaften notwendig haben muß, die ein Seelenleben gar nicht besitzen oder nur eines, das uns Abscheu einflößt. Die Orientmaler samt und sonders sind nie über diese Klippe weggekommen, bald langweilig zu werden. Da er vortrefflich schrieb, so liest man Horschelts Erlebnisse dort fast noch lieber in seinen nachgelassenen Briefen, als man sie sieht. — Das Jahr 1870 machte dann den Künstler zum Zeugen der Belagerung von Straßburg, von wo er köstliche Studien heimbrachte, die er nur leider nicht mehr verwerten konnte, da eine Herzkrankheit den ob seiner ritterlichen Art allgemein beliebten Mann schon bald darauf wegraffte, welcher unstreitig als der begabteste Nachfolger des Peter Heß zu betrachten ist.

Ein anderer glänzender Darsteller russischer Feldzüge ist Alexander v. Kotzebue, Sohn des Dichters (geb. in Königsberg 1815). Im Petersburger Kadettenhaus erzogen, ward er erst Gardeoffizier 1831, trat aber dann bald zur Malerei über und besuchte von 1837 an die Petersburger Akademie. Schon 1844 malte er dann die Erstürmung Warschaus in einem großen Bilde, dessen Kühnheit so viel Aufsehen machte, daß ihn Kaiser Nikolaus nun unter seinen besonderen Schutz nahm, und er mit dessen Aufträgen seine weitere Ausbildung in Paris suchen konnte. Durch die Februar-Revolution 1848 vertrieben, ging er erst nach Belgien und Italien und kam dann 1851 nach München, wo er fortan blieb, um seine, in der Schilderung der russischen Kriegsgeschichte seit Peter dem Großen bis 1831 bestehenden, Aufträge für den Kaiser auszuführen. Er hat das mit ebenso großer Kühnheit als steigendem Erfolg gethan und sein Talent in dem Wettkampf mit so vielen begabten Kollegen dabei fortwährend vertieft, ohne je von seiner Eigentümlichkeit etwas aufzugeben. Ganz entgegen der Art Horschelts wie Adams ist ihm das Detail nichts, das Individuum wenig, die Gesamthandlung alles. Seine Stärke ist die Schilderung des Massenkampfes. Er behalf sich daher oft jahrelang immer mit

demselben Modell. Dagegen hat er eine Schärfe des Gedächtnisses und einen Reichtum der Erfindung interessanter und bezeichnender Situationen, versteht durch die koloristische Stimmung seiner Bilder die Phantasie anzuregen, überdies den Charakter der verschiedenen Zeiten und Völker zu treffen, wie kaum ein anderer Schlachtenmaler. Zu seinen besten Bildern gehören die Schlacht von Zorndorf, ebenso die von Pultawa und die Erstürmung von Narwa, dann die sechs oder acht Bilder, welche Suworoffs Feldzug 1799 darstellen, wo er die Schauer der schweizerischen Gebirgsnatur wie die Reize Oberitaliens vorzüglich zu verwerten versteht. Auch dem russisch-schwedischen Feldzug von 1809 hat er einige treffliche Bilder abgewonnen. Obwohl ganz deutscher Abstammung, ja allmählich völlig in München eingebürgert, blieb er doch in seiner das Individuelle verleugnenden Art so ganz Russe, um nur eine neue



Die Erstürmung von Narwa. Von Alexander von Kotzebue
Nach einer Photographie von Jos. Albert in München

Bestätigung für den Satz zu liefern, daß man aus unsern Landsleuten die vortrefflichsten Russen, die fanatischsten Polen oder Ungarn, die wütendsten Tschechen, die patriotischsten Franzosen, echte Yankees und nur äußerst schwer gute Deutsche machen könne.

Da Kotzebues Bilder alle nur höchstens Figuren in halber Lebensgröße geben, so mußte ihm freilich die für das Maximilianeum gemalte „Gründung Petersburgs", wo der Zar die Hauptfigur war, mißlingen. Leider traf den allgemein beliebten Künstler, als er eben nach dem letzten russisch-türkischen Kriege die Schlachtfelder und speziell den Schipka-Paß im Auftrag des Kaisers besucht hatte, infolge der großen Strapazen dieser Reise das Unglück, sich eine Gehirnerweichung zuzuziehen, so daß er nun schon seit Jahren jeder Arbeit unfähig geworden ist. Unstreitig entspricht aber, Dank seiner Erziehung in einem russischen Kadettenhaus und nachher in der Petersburger Gesellschaft, seine Art der Darstellung dem russischen Nationalcharakter besser, als die irgend eines anderen russischen Künstlers. Also genau so, wie bei dem ebenfalls dem Blute nach Deutschland angehörenden, aber freilich in Ungarn erzogenen Munkacsy — alias Lieb!

Das konnte man sich aber nicht verbergen, daß diese gesamte Schlachtenmalergruppe weit weniger historischen Geist als malerisches Talent verriet. Von dem, was der Schlachtenmalerei eigentlich zukäme: eine Charakterschilderung im höchsten Stil zu sein, wo das Schicksal aus der größeren oder geringeren Tüchtigkeit der Kämpfer hervorgeht, wo jeder einzelne an diesem Schicksal mitwirkt, daran dachte man in diesem Kreis so wenig, als daß sie die Bewahrerin des nationalen Ruhmes sei. Ihr ist, wie Heß, die Darstellung des kriegerischen Herganges alles, sie betrachtet die Kämpfe der Nationen höchstens mit dem Auge eines Generalstabs-Offiziers, noch öfter selbst mit dem eines Korporals. Die militärische Aktion ist ihr die Hauptsache und die Uniform wichtiger als der, welcher darin steckt. Die Landsknechts-Natur so vieler Deutschen verleugnet sich auch hier nicht bei dieser so hochinteressanten Malergruppe, die es nur darum nicht zum Höchsten bringt, weil ihr das moralische Moment gänzlich unfaßlich ist, das den begeisterten Vaterlandsverteidiger vom bloßen tapferen Söldling trennt. — Darum überragt denn auch Menzel mit seinem glühenden Patriotismus turmhoch alle diese Künstler, denen das malerische Interesse über jedes andere geht, und die heute Tscherkessen, morgen Beduinen und übermorgen ihre Gegner mit derselben Seelenruhe schildern, mit der sie Schafherden malen würden. Die Malerei kann aber nur dann ihren edelsten Zweck erfüllen, wenn der ganze Mensch dabei ist, nicht nur Hand und Auge; deshalb hat denn auch ein Defregger in der Schilderung der Kämpfe seiner Landsleute für ihre Freiheit so viel mehr erreicht, als neun Zehntel unserer Schlachtenmaler, die nur darum weit hinter den französischen zurückstehen, weil diesen vor allem die Ehre ihres Volkes am Herzen liegt.

Übrigens verhält es sich mit der gesamten Historienmalerei dieser Zeit nicht viel anders, und man wundert sich nur, daß die Maler so lange brauchten, bis sie dahinter kamen, daß in diesem Fach jede Schilderung fremder Nationalitäten schon darum mißlingen muß, weil man diese und ihre besondere Art zu empfinden niemals so versteht, wie die der eigenen Landsleute. Ein Rubens macht darum frischweg Flamänder aus seinen Römern und Griechen, was aber für uns, die wir so viel genauere historische und archäologische Kenntnisse haben, einfach unmöglich ist, da es uns lächerlich vorkommt, wenn der Maler aus einem Kolumbus oder Vergniaud deutsche Professoren macht.

Weil bei gleicher Begabung viel entschiedener spezifisch deutsch, ist Wilhelm Lindenschmit immerhin einflußreicher als alle die Vorgenannten für die Schule geworden. In München 1829 als Sohn des gleichnamigen Cornelianers geboren, kam er schon früh mit dem Vater nach Mainz, erhielt von diesem den ersten Unterricht und besuchte dann zugleich mit Viktor Müller erst das Städelsche Institut in Frankfurt, dann Antwerpen und Paris, wo er aber als Erbe der nationalen Gesinnung seines Vaters statt griechischer Götter einen Alba bei der Gräfin von Rudolstadt und eine Ernte malte, übrigens schon 1853 zurückkehrte. In Frankfurt fertigte er nun einen riesigen, kolorierten Karton der Gefangennehmung Franz I. bei Pavia, mit dem er 1858 in München den glänzendsten Erfolg erzielte und auch ob der dramatischen Lebendigkeit der Darstellung, wie der überraschend glücklichen Charakteristik der deutschen Landsknechte vollauf verdiente! — Einmal im Reformationszeitalter eingelebt, malte er nun eine Menge höchst wertvoller Bilder aus demselben, so den Tod des Sickingen und die Reformatoren in Marburg, denen er eine



Das Religionsgespräch zu Marburg. Von Wilhelm Lindenschmit

Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

Szene aus der Episode der Lützower 1813 vorausgehen ließ, und siedelte dann wieder nach München über, wo er seiner ganzen Art nach am ersten hingehörte. Es kann nun gar keine Frage sein, daß er diese Reformationsperiode uns in einer Weise zu beleben verstand, wie sie bisher noch nicht dagewesen war, wie denn auch Robert Fleurys scharfe Art zu charakterisieren viel auf ihn eingewirkt hat. Denn



Romeo und Julie. Von Viktor Müller

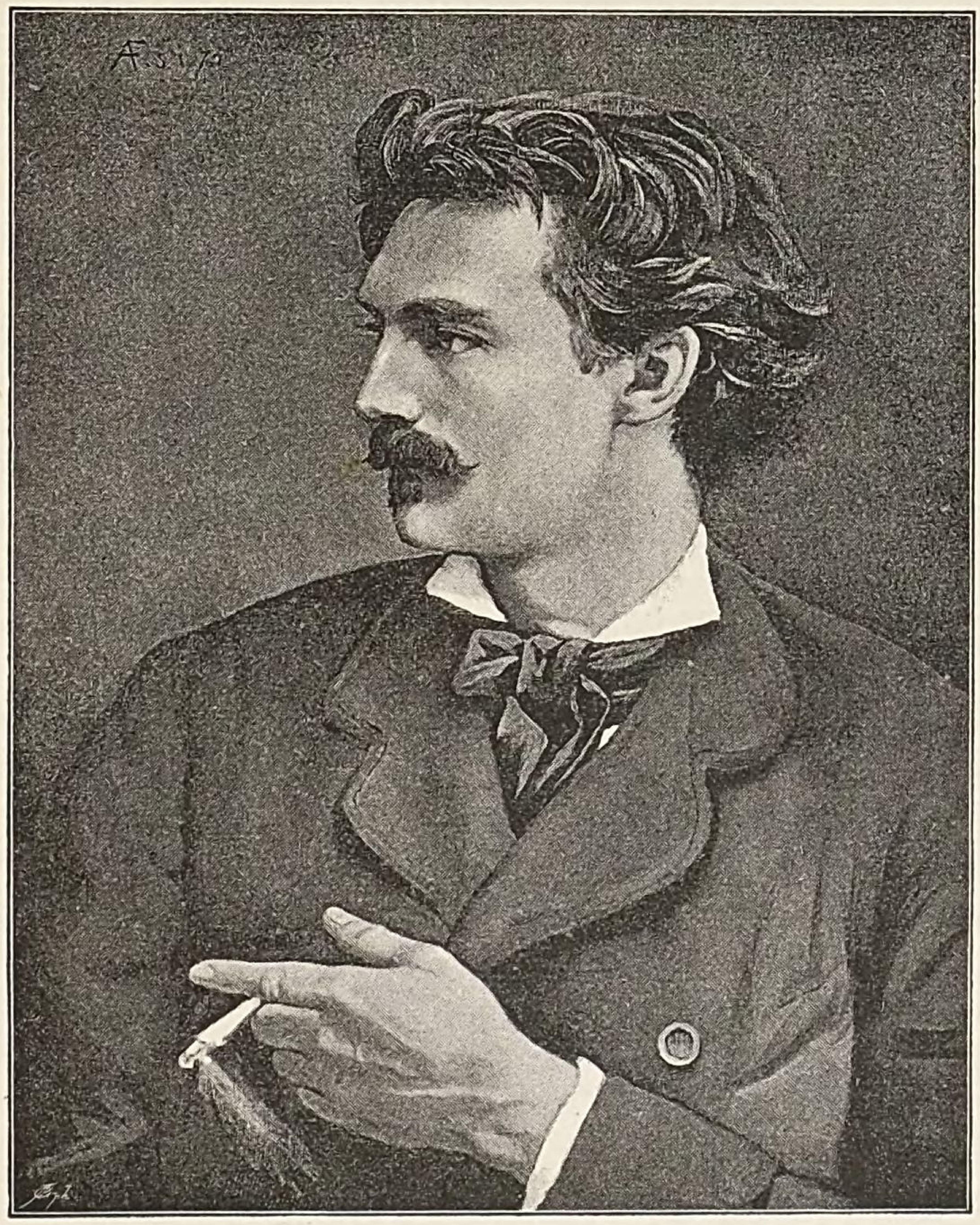
ihm waren endlich einmal die Kostüme nicht die Hauptsache, so gut er sie auch versteht, sondern die Charaktere derer, die sie tragen! So ist besonders sein Religionsgespräch in Marburg ein Meisterstück fein psychologischer Darstellung. Auch als Kolorist ist er ebenso eigenartig wie in seiner Auffassung, was er nun bald durch einen „Fischer" nach Goethe bewies (Galerie Schack), wo der stimmungsvolle Zauber eines in lauschiger Einsamkeit und sommerlicher Glut daliegenden Bergsees in dem

schwärzlich glühenden Kolorit vortrefflich wiedergegeben ist. Bald zum Professor an der Akademie ernannt, malte er nun einen Luther, als Kurrendeschüler singend, einen Hutten, der in Bologna die fünf Franzosen in die Flucht schlägt, beides Meisterstücke der Charakteristik wie des Kolorits. Letzteres gilt auch von der Stiftung der Gesellschaft Jesu, wo die düstere Glut der Färbung der des Fanatismus bei den Dargestellten merkwürdig entspricht. Es bildete sich nun eine große Schule um den Meister, welcher, wie seinen weiteren Arbeiten, wir später begegnen werden. Leider hat der Tod des Königs Max verhindert, daß er in dieser Zeit mit monumentalen Arbeiten betraut ward, zu denen er ungewöhnlich befähigt gewesen wäre, so gebildet und geistvoll, als selbständig wie er es ist. — Jedenfalls hat er aber auch zur Verbesserung der malerischen Technik durch seine Einführung eines alle Lasuren verschmähenden, sich nur auf die solideste Impastierung verlassenden Farbenauftrags viel beigetragen, überdies in seine Darstellungen zuerst einen echt deutschen Humor hineingetragen, welcher überaus erquicklich wirkt.

Lindenschmit vielfach verwandt, nur weit mehr französiert, erscheint der Frankfurter Viktor Müller (geb. 1829, † 1871 in München). Mit jenem und dem Engländer Leighton im Städelschen Institut gebildet, ging er 1849 nach Antwerpen und später zugleich mit Feuerbach nach Paris und zu Couture, um sich indes bald Courbet anzuschließen, der seinem ganzen Wesen mehr verwandt war. Er blieb nun noch bis 1858 in Paris, viel zu lang, um nicht der nationalen Empfindung entfrembet zu werden, wenn er auch dafür ein schönes koloristisches Talent ausbildete. Mehr zu romantischer Auffassung im Stile des Delacroix als zu Courbets Brutalität neigend, malte er zwar erst eine nackt im Walde schlafende Nymphe ganz nach dessen Rezept, dann aber einen Faust mit Wagner beim Abendspaziergang, endlich Hero mit Leander, beide in Delacroix's Geist, barock und poetisch stimmungsvoll zugleich. Dann kam er 1864 nach München, wo er, geistreich und agitatorisch angelegt, einen bedeutenden Einfluß auf jüngere Künstler ausübte, und erst zwei Bilder aus der Geschichte Hartmanns von Kronenberg, dann für die Bruckmannsche Verlagshandlung einige Szenen aus Shakespeare malte, die ihn bei gleicher koloristischer Potenz doch schon viel eigentümlicher zeigen. So besonders ein die Balkonszene aus Romeo und Julie darstellendes Bild, das er mit merkwürdiger Glut der Empfindung und Stimmung ausstattete, wie er sich denn nie genug that, die höchsten Anforderungen an sich stellte. Leider starb er zu früh, um sich ganz entwickeln und die Pariser Reminiszenzen völlig ausscheiden zu können.

Hat man in den beiden Künstlern, die wir eben geschildert, die ersten eigentlichen Koloristen unter den Münchener Historienmalern zu suchen, so trieb doch der Klassizismus in seiner Verbindung mit französischer Romantik gleichzeitig noch zwei überaus bedeutende Blüten. Zu den wesentlich französisch beeinflußten Künstlern gehört nämlich auch der, allerdings nur kurze Zeit, 1848—1849 in München weilende Anselm Feuerbach (geb. in Speier 1829, † in Venedig 1880), der aber doch sowohl der Abstammung als der ganzen Art nach immer noch am ehesten zur Münchener Schule zählt. Als Sohn des berühmten Archäologen erhielt er eine ungewöhnlich feine Bildung und sog die Liebe zur klassischen Kunst gewissermaßen mit der Muttermilch ein. Dann kam er 1845 nach Düsseldorf an die Akademie,

deren pedantische Leitung durch Schadow ihn unmöglich befriedigen konnte. Bildschön, geistvoll und früh verhätschelt von den Frauen, eine ebenso feine als innerlich abgeschlossene Natur, vermochte ihn auch die Münchener gesunde Derbheit nicht zu fesseln, obwohl er, um 1848 nach München kommend, die Reize der Stadt genoß und der Schule in seinem ganzen Wesen verwandt blieb, wie denn auch seine besten Werke in München zu finden sind. Wenn er sich mit früher Reife über die Cornelianischen, wie die Kaulbach'schen Fresken ebenso lustig machte, als über die Schorn'sche Modellmalerei, die alle seinem ausgebildeten Schönheitssinn gleich wenig entsprachen, so hatte das doch seinen Grund mehr in einer absoluten Selbständigkeit und dem Ungenügen einer genialen Natur, als in der Verschiedenheit der Tendenzen. So malte er auch acht Tage bei dem eben anwesenden Rahl, um ihn am neunten unbefriedigt zu verlassen, und arbeitete nun eine Zeit lang für sich, schon damals suchend, die Reize der griechischen Plastik in die Malerei zu übersetzen. In seiner Autobiographie, unstreitig einem der interessantesten künstlerischen Selbstbekenntnisse in unserer Litteratur, übergießt er denn auch Düsseldorf wie München mit dem vernichtendsten Spott und hat überhaupt Wohlwollen und Liebe nur für sich, Bewunderung nur für Paris oder Rom. Alles deutsche Wesen war dem Egoismus dieser vornehmen Natur früh antipathisch, da ihr selber gerade das fehlte, was jener Schwerfälligkeit allein erträglich macht: das Gemüt. So vertauschte er denn nach zweijährigem Aufenthalt München mit Antwerpen, wo er Victor Müller und Lindenschmit traf und ein Jahr bei Wappers blieb, bald tief angewidert von der innerlichen Nüchternheit der belgischen Kunst. Er verließ also die Stadt des Rubens und die Schule des Wappers, kam nach Paris in die des Couture, der eben seine



Anselm Feuerbach. Selbstporträt
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München

„Décadence" vollendet hatte und durch sie der bald vergessene Held des Tages geworden war. Es ist ganz bezeichnend, daß Feuerbach in seinem ganzen Buch, außer für sich selber, nur für diesen Künstler, wenigstens als Lehrer, einige Anerkennung übrig hat. Noch ehe er dessen Schule besuchte, malte er einen Hafis in der Schenke, wo er im persischen Dichter eigentlich das eigene Leben schilderte. Höchst talentvoll, wenn auch aus Reminiszenzen an Paul Veronese entstanden, zeigt das Bild unstreitig eine Begabung ersten Ranges. Noch bei Couture studierend, verlor er nun seinen Vater und damit alle Hilfsquellen, mußte daher alsbald die schöne Lutetia, die ihn gefesselt, so lange er Geld für sie hatte, verlassen und einen langjährigen Kampf mit Armut und Verkennung beginnen, da er, seinem Vaterlande durch Paris vollends entfremdet, weder selber je Verständnis für dasselbe hatte, noch es für sich da fand. An dieser Heimatlosigkeit ist er unstreitig zu Grunde gegangen wie Platen, mit dem er auch sonst viel Verwandtes hat.

Zunächst ging er nun 1854 nach Karlsruhe und malte einen Tod Aretins, der Paul Veronese wiederum geschickt nachgeahmt, großes Talent verrät, aber ob des widerwärtigen Helden und der noch widerwärtigeren Pariser Hetären neben ihm zunächst keinen Abnehmer fand. Ebensowenig gelang das einer Versuchung des heiligen Antonius, da sie die frommen Karlsruher Biedermänner mit Abscheu erfüllte, welche die Kunstangelegenheiten damals leiteten und ihre eigenen besser besorgten, als die dieses Heiligen. Doch erhielt er jetzt zu seiner Besserung den Auftrag, die Assunta des Tizian in Venedig zu kopieren und machte sich, voll Entzücken Italien sehen und Karlsruhe verlassenzu können, mit Victor Scheffel auf den Weg dahin.

In Italien fand er alles, was ihn fesselte: Schönheit aller Art und eine ideale Existenz, — freilich nur so lange die verachtete Heimat Geld schickte. — Dies that sie nun allerdings nur sehr zögernd, ja, als er der Assunta eine „Poesie" folgen ließ, die man in der kleinen Residenz absolut nicht hoffähig fand, verlor er sogar sein Stipendium. Trotz alledem ging er jetzt nach Florenz und schwur dort entzückt, nur in Italien zu sterben, ein Schwur, der sich nur zu bald wahrhaft tragisch erfüllen sollte. Zunächst ließ Italien ihm wenigstens seine französischen Traditionen bald verblassen; hatte er bisher eigentlich nur Nachahmungen geliefert, so machte ihn das eifrigste Naturstudium jetzt rasch selbständig. Bald nach Rom gehend, fand er dort eine ganze Reihe talentvoller, junger Deutscher, so Lenbach, Arthur Fitger, Böcklin u. a. m., von denen er sich indes, leicht verletzlich wie er es war, früh abschloß. Schon um 1856 entstand ein Dante, mit edlen Frauen bei Ravenna spazieren gehend, ein Vorwurf, den man fortan eigentlich das Leitmotiv seines Leben nennen könnte, da er diesen interessanten Künstler oder Dichter, der sich gern von edlen Frauen anbeten läßt, nachher noch ein dutzendmal als Hafis, Petrarca, Ariost, Christus, Prometheus, Paris, Alkibiades und wer weiß was noch wiederholte, so daß man ihn sein eigentliches Ideal nennen konnte. Wie dem auch sei, dieser erste Versuch ist von bestrickendem Reiz in seiner Verbindung grandioser Einfachheit mit traumhaftem Wesen. Er fand denn auch in Deutschland die verdiente Anerkennung und gewann ihm die Gunst des Großherzogs von Baden wieder, der das Bild sofort erwarb.

Daneben entstanden nun eine Menge kleinerer Arbeiten, meist musizierende oder spielende Kinder von großer Anmut, oder Frauenporträte, die freilich alle



Das Gastmahl des Plato. Von Anselm Feuerbach

dasselbe Modell zeigen, das nun auch bald als Medea oder Juno, als athenische Tänzerin wie als Madonna auftritt, bald Ariost, bald Alkibiades beglückt, Christum begleitet oder als Iphigenia „das Land der Griechen mit der Seele sucht". Letztere, wie die meisten seiner Bilder, hat er auch mehrfach wiederholt, wie er denn überhaupt eine überraschende, ja später fast fieberhafte Produktivität entwickelte. Zunächst entstand eine Pietà, als abendliches Stimmungsbild voll ernsten Reizes, das ihm die Gönnerschaft des Grafen Schack erwarb, der von nun an Jahre lang fast alle seine Bilder erwarb, die jetzt auch den schönsten Schatz seiner Galerie bilden. So eine köstliche Francesca von Rimini, den Ariost mit edlen Frauen, Hafis mit solchen am Brunnen schäkernd, Romeo und Julia, eine liebenswürdige Madonna, Laura und Petrarca in der Kirche 2c. In ihrer Verbindung von echtem Naturgefühl mit stilvoll edler Form und bescheidenem, oft fast zu grauem, aber immer harmonischem Kolorit, stehen sie in der Vornehmheit ihrer Erscheinung, unübertroffen von ihren Zeitgenossen da.

Bezeichnen diese Schackschen Bilder die vorwiegend romantische Periode des Künstlers, so folgte ihr eine antikisierende des sich in Rom immer mehr des vaterländischen Charakters Entäußernden, der doch dabei ebensowenig Italiener als Franzose ward. Diese Periode beginnt mit seinem Hauptwerk, dem Gastmahle des Plato, das 1869 in München ausgestellt, dort allgemeine Bewunderung erntete. (Hannover, Frl. Röhrs.) Ohne Zweifel hat sich auch kaum irgend ein anderer Künstler so ganz in das antike Leben hineingefunden, so glücklich den Reiz hellenischer Form in das Malerische übersetzt. In solcher Wiederbelebung antiker Gestalten übertrifft Feuerbach Carstens und Genelli, von Cornelius gar nicht zu sprechen, der mehr an Raffael, als an die Antike erinnert. Es entstand nun eine ganze Reihe griechisches Leben schildernder Bilder, so mehrere Iphigenien von denen die letzte (Stuttgarter Galerie) mit der Goetheschen an keuscher Anmut wetteifert; das Urteil des Paris, diesmal direkt an Raffael erinnernd (Hamburger Galerie), Medea, Unheil brütend am Meere sitzend (N. Pinakothek) u. s. f. Darüber kann man sich nicht täuschen, daß diese Schöpfungen zum besten gehören, was unsere Malerei bis jetzt nach dieser Richtung hervorgebracht, da sie ebenso edel als echt künstlerisch und durchaus eigenartig aufgefaßt sind. Von dem Klassizismus der Cornelianischen Schule, wie von dem der antikisierenden, unterscheiden sie sich dadurch, daß sie auf einem ganz selbständigen und jenen weit überlegenen Naturstudium fußen und uns daher lebendige, individuelle Menschen, statt bloßer Schemen geben, an die man nicht glaubt. Die Neuheit dieser Erscheinung bewirkte jetzt 1872 die Berufung des Künstlers nach Wien an Führichs Stelle. Da ihm hier die größten Aufträge zu monumentalen Arbeiten in Aussicht standen, so nahm er an. Das war sein Unglück, denn gewissen angenehmen Sitten des Vaterlandes völlig fremd geworden, wußte er nicht, daß jeder bedeutende Mann sich speziell in Wien neben der anständigen auch einer Gattung von Presse gegenüber befindet, deren innerliche Gemeinheit nur von ihrer Käuflichkeit überboten wird, und die gewohnt ist, sich auf alles geistig Hervorragende zu stürzen, um es in den eigenen Schmutz zu ziehen. Dies Schlammbad empfing den Arglosen sofort, als er zwei Bilder, eine Wiederholung des Gastmahls und eine Amazonenschlacht ausstellte. Letztere ist allerdings die wenigst glückliche Arbeit des mehr auf Darstellung eines schönen Seins als auf die dramatischer Lebendigkeit und wilder Energie angelegten Künstlers, obwohl deren Großartigkeit doch bei alledem die höchste Achtung verdient

hätte. Ohne zu bedenken, daß dies dem später vergötterten Richard Wagner oder Makart genau ebenso gegangen war, wie Cornelius in Berlin, war Feuerbach empört, sich so empfangen zu sehen, und wollte gleich wieder fort; leider ließ er sich indes doch noch eine Zeitlang halten, um nur zu bald um so schärfer zu empfinden, wie wenig er für diese Stellung paßte. Eine schwere Krankheit, von der er sich nie mehr ganz erholte, erleichterte ihm den Abschied und führte ihn erst nach Rom zurück, dann nach Venedig, wo er so sehr zu rechter Zeit starb, daß man sogar auf Selbstmord schloß. Denn eine Heimat hatte er offenbar nur noch in der Welt des Ideals, mit jeder anderen war er zerfallen, da er ganz jener Tapferkeit entbehrte und jenes agitatorischen Wesens, welche so oft die Begleiter großen Talentes sind, und die ein Cornelius oder Richard Wagner in nicht geringerem Grade besaßen, als ein Bismarck sie hat. Selbst seine Produktionskraft war allmählich zerstört, wie ein in München ausgestellter Titanensturz bewies, den er in Venedig für die Aula der Wiener Akademie gemalt hatte, und der, bei großen Schönheiten im Einzelnen, doch bewies, daß seine Uhr abgelaufen war. Weit bedeutender ist ein gefesselter Prometheus voll Kraft und Originalität, und auch ein Gemälde für den Nürnberger Justizpalast zeigt wohl die Abnahme, aber doch zugleich auch die einstige Größe seines Talentes. Nicht geschaffen für den Kampf des Lebens, hatte er sich auch noch unzählige Feinde durch seine Unlust geschaffen, die Verdienste anderer anzuerkennen, wovon, wie von seiner Unfähigkeit zu Freundschaft und Liebe, seine Memoiren den merkwürdigsten Beweis geben trotz allen natürlichen Adels, der aus denselben spricht. So war denn der tragische Ausgang dieses Lebens unvermeidlich.

Immerhin gesunder ausgerüstet von der Natur ist der durch seinen Lebensgang anscheinend zu ähnlicher Vaterlandslosigkeit verurteilte Arnold Böcklin (geb. in Basel 1827), ein Zeit- und Richtungsgenosse wie früherer Freund Feuerbachs. — Nachdem er sich eine gute „klassische" Bildung erworben und sich bei früh hervortretender Neigung für die Kunst in tiefen Widerspruch mit der sehr realistischen Gesinnung seiner Landsleute gesetzt, sich dabei aber, glücklicher organisiert als Feuerbach, durch köstlich barocken Humor über denselben hinweggeholfen hatte, so ging er 1845 nach Düsseldorf, um unter Schirmer Landschaftsstudien zu treiben. Weit entfernt von der dort herrschenden Sentimentalität, bildete er schon damals die humoristische Auffassung aus, welcher er dann, nachdem er Düsseldorf mit Brüssel vertauschend und dann gerade zur Februarrevolution 1848 nach Paris, wie später mitten in den Juniaufstand geratend, ein sehr starkes, dämonisches Element, eine Vorliebe für Darstellung von schauerlichen Szenen beigesellte, wie sie ihn dort gepackt und erschüttert hatten. Bald von Paris, wo er sich nicht halten konnte, zurückgekehrt, ging er 1850 nach Rom, wo er sich erst an Franz Dreber, dann kürzere Zeit an Feuerbach anschloß. Beide übten viel Einfluß auf ihn, empfingen aber nicht weniger von ihm, wie er denn auch mit Wittig, Kaupert, Gunkel, L. Thiersch und Paul Heyse, später mit Lenbach, viel verkehrte. Durchaus eigenartig, wie er es einmal ist, und sich auf sein kolossales Gedächtnis verlassend, malt er nie mehr direkt nach der Natur, wie er es in Düsseldorf gethan, sondern schweift nur herum und gestaltet dann, heimgekehrt, seine Erinnerungen in der großartigsten Weise, ganz an Poussin gemahnend. Eines dieser Bilder findet sich noch bei Graf Schack, der überhaupt seine besten Werke besitzt. Mit dem frivolen Fremden-Publikum, das durch die römischen Ateliers läuft, wußte er sich noch weniger zu



Nereide und Triton. Von Arnold Böcklin

stellen, als Feuerbach und blieb darum blutarm. Nichtsdestoweniger heiratete er jetzt auch noch eine bildschöne, aber ebenso arme Römerin und verbesserte dadurch seine Umstände natürlich ebensowenig als dadurch, daß er die wilden Landschaften des römischen Gebirges, die er darstellte, nur mit Satyren, Nymphen und anderem heidnischen Gräuel bevölkerte. Er kehrte also nach Basel zurück, wo man indes Dianen und ihren Gefährtinnen noch sehr viel weniger gewogen war, als in Rom, und kam dann nach längerem Aufenthalte in Hannover, wo er einen Speisesaal für einen Kaufmann mit historischen Landschaften ausgemalt, 1857 nach München. Dort stellte er einen Pan im Schilf aus voll großartig gesehenen echten Naturlebens (N. Pinakothek) und machte damit Aufsehen. Ewig geistvoll reflektierend und raisonnierend, in beständiger Umwandlung begriffen, ward Böcklin bald eines der beliebtesten wie geachtetsten Mitglieder der Münchener Künstlerschaft, da man hier jenen köstlichen Humor, mit dem er seine Darstellungen antiken Lebens würzte, vollkommen verstand, wie ihre großen stilistischen Verdienste. In allem und jedem durchaus antikisierender Romantiker, hat er in München seine besten Werke geschaffen. So den sich an steiler Felswand geißelnden Einsiedler, eine Szene voll phantastischer Wildheit. Oder den antiken Hirt, der samt seinen Schafen vor dem großen Pan Reißaus nimmt, die Teufelsbrücke, wo ein Drache aus der Höhle herausschießt, um sich die Wanderer zu holen u. a. m. Das Aufsehen, das diese Werke machten, veranlaßte seine Berufung nach Weimar 1858, wo er neben Lenbach und Ramberg einige Jahre wirkte und eine Menge seiner immer Figuren und Landschaft organisch verbindenden Bilder schuf. So die jagende Diana mit ihren Nymphen (Mus. Basel), eines seiner reizvollsten Werke von ganz köstlicher Morgenfrische; das von Räubern überfallene Schloß am Meer, die den Amor auf die Jagd schickende Venus, sein eigenes Porträt mit dem die Fiedel spielenden Tod hinter sich u. a m. Dazwischen erfand er eine Flugmaschine und hätte beim Versuch, sie zu probieren, beinahe das Genick gebrochen. Bald aber ward ihm Weimar mit seinen großen Schatten und kleinen Lebenden doch zu nüchtern, und er vertauschte es 1861 wieder mit Rom. Von dort aus überraschte er in München bald alle Welt mit dem lebensgroßen Bildnis seiner Gattin, einem Meisterstück, dem er nun eine ganze Reihe köstlicher Schöpfungen folgen ließ, wo die Figuren Hauptsache sind, die Landschaft bloß als Ergänzung dient. So jene wunderbar frische und reizende Idylle von Daphnis und Amaryllis, wo die Nymphe den schmachtenden Jungen erst lächelnd belauscht, um ihn bald zu beglücken. Oder jene herrliche Villa an dem vom Sciroccosturm gepeitschten Meer mit der trauernden Witwe im Vordergrund; ferner die antike Gartenwirtschaft, aus der zwei römische Krieger sehr wankend herauskommen; das Liebespaar auf blumenübersäter Wiese u. s. f. Freilich entstanden auch oft wieder so barocke Bilder, daß sie ganz ungenießbar wurden, wie die einer blau abgesottenen Forelle gleichende Cleopatra u. a. m. Darüber ging der rastlose Künstler nun nach Basel, um dort verschiedene Aufträge auszuführen, unter anderem das Treppenhaus des neuen Museums mit Fresken zu verzieren, welche, 1869 vollendet, als Hauptbild die Natur, eine von Tritonen getragene köstliche, weibliche Figur und eine blumenstreuende Flora, endlich Apollo mit dem Viergespann zeigen, von denen wenigstens das erste ganz herrlich erfunden ist, während es die anderen an barockem Wesen nicht fehlen lassen. — Dann bei Sarrasin eine grandiose Abendlandschaft mit flackerndem Licht beleuchtet, in der Ferne auf steilem Fels Emmaus, auf das der von beiden Jüngern

begleitete Herr rüstig zugeht. (Auch bei Schack.) Es ist eine seiner schönsten landschaftlichen Inspirationen, während der gleich nachher entstandene „Mörder", der sich über die am Rande eines Sumpfes liegende Leiche seines Opfers beugt, während ihn hinter einer Mauer drei Scheusale von Erynnien erwarten, zu seinen schauerlichsten Phantasien zählt. (Gal. Schack.) Ähnlich dämonisch wirkt auch der durch eine vom Blitz erhellte Haide dahinreitende Tod. Hier ist nun überall der mehr aufs Schauerliche als aufs Tragische ausgehende Romantiker voll ausgesprochen.

Da es ihn in Basel ebensowenig litt, als früher, so kam er 1871 wieder nach München, wo er eigentlich immer hätte bleiben sollen, und wo er jetzt durch eine überm Schenktisch des Kaufmann Kustermann gemalte köstliche Ceres mit Bacchus wiederum seine hervorragende Befähigung für monumentale Kunst bewies. Sein kolossales koloristisches Talent zeigte er gleichzeitig durch jenes herrliche Meerweib, das auf der Klippe liegend, mit einer Seeschlange spielt. (Schack.) Leider geht das den Höhepunkt seiner Kunst darstellende Bild seinem Untergang entgegen, da der ewig experimentierende Meister es mit Temperafarben untermalt hatte, die bald in kleine Stückchen zerrissen. Es erinnert in seiner dunklen Glut an Tizian, wie die Ceres an Coreggio. Indes blieb er auch diesmal nicht in München, sondern vertauschte es nach einigen Jahren mit Florenz, wo er fortan zehn Jahre vollkommen abgeschieden von aller Welt lebte Nicht zu seinem Glück, denn obwohl längst zu wohlverdientem großen Ruf gekommen, hat er doch die hier geschilderten Arbeiten kaum mehr erreicht, nie überboten, und scheint allerdings immer mehr geneigt zu werden, die phantastische Inspiration durch ausgeklügelte Verstandeskombinationen zu ersetzen, besonders aber dabei in übertriebene Farbenexperimente zu geraten. Übrigens hat er seither seinen Wohnsitz, wohl für immer, nach Zürich, also ins Vaterland zurückverlegt, nachdem er für seines Ruhmes Dauer durch eine Anzahl unvergleichlicher Werke gesorgt, die durch das so stark hervortretende persönliche Element den mangelnden nationalen Boden hinreichend ersetzen.

Wir kehren nach dieser Episode zu den spezifisch Münchnerischen Künstlern zurück, und zwar zu jener Gruppe, die noch an der Akademie wesentlich von Foltz gebildet ward aber doch bereits auch französische Einflüsse erfuhr. So Fr. Schwörer (geb. 1833 zu Weil), der, erst Schüler des Foltz, dann zu Cogniet nach Paris ging und zurückgekehrt einige der besseren Fresken im Nationalmuseum, zunächst den Sieg über die Ungarn und die Rückkehr Max Emanuels aus der Verbannung 1715 schuf, später auch im Konziliumssaale und der protestantischen Kirche zu Konstanz sehr anerkennenswerte Bilder lieferte. Weder der Phantasie noch Gestaltungskraft entbehrend, hatte er sich in Frankreich aber doch abgewöhnt, scharf zu individualisieren, was zusammen mit einer Vorliebe für irisierende Farben und ausgesprochener Neigung zur Manier sein Talent oft beeinträchtigte. Vorab bei einer „Cimbernschlacht", die den Verzweiflungskampf der germanischen Frauen nach der Überwindung ihrer Männer darstellend, bei vielen guten Eigenschaften doch zu sehr eines nationalen Gepräges ihrer Gestalten entbehrte, um nicht direkt an Kaulbachs Jerusalem zu erinnern.

Immerhin glaubwürdiger, wenn auch noch an den Folgen seiner akademischen Erziehung leidend, erscheint in den sehr zahlreichen Fresken, mit denen er das Nationalmuseum verzierte, der bedeutendste dieser Gruppe: Ed. Schwoiser (geb. bei Brünn 1827), eine glänzende aber zu einseitig formale Begabung, die gleich mit ihren ersten Arbeiten im Nationalmuseum, so mit der Verteidigung der Marienburg, dann dem Turnier auf dem Münchener Marienplatz u. a. die größten Erwartungen erregte, dieselben aber später allerdings nicht vollständig erfüllte. Denn vortrefflich, wenn er Bürger und Bauern in Kämpfen aller Art schildert, wird Schwoiser unzulänglich, wenn es sich um Darstellung edler Naturen, großer, historischer Charaktere handelt, wie ihm denn sein Heinrich IV. in Canossa viel zu sehr als Theaterprinz geriet. (Maximilianeum.) Daß man geschichtliche Gestalten erst in ihrem innersten Wesen verstehen müsse, ehe man sie darstellen könne, begriff übrigens fast kein einziger dieser jungen Maler, wenn sie auch den Charakter der verschiedensten Zeitperioden recht glücklich treffen, so lange es sich nur um dramatisch bewegtes Leben und malerischen Reiz oder um die Darstellung des Volkes handelt. Schwoiser hat nachmals auch im Rathaus zu Landsberg, besonders aber in den königlichen Schlössern von Hohenschwangau und Herrenchiemsee zahlreiche Arbeiten geliefert, die wenigstens seine ungewöhnliche Gestaltungskraft glänzend beweisen, ja überall vortrefflich sind, wo er Menschen schildert, die er begreift. Seine Madonnen und allegorischen Figuren aller Art dagegen geraten ihm freilich meist leer; er ist und bleibt ein glänzendes Talent mehr dekorativer Art, wie Österreich deren von Knoller und Unterberger an bis zu Rahl und Makart so viele erzeugt hat.

Fast dasselbe gilt von dem ähnlich ausgerüsteten Schlesier Wilhelm Hauschild (geb. 1827 zu Schlegel bei Breslau, † 1887 in München), der 1850 als Dekorationsmaler nach München kam, an der Akademie Foltz Schüler ward und dann, nach kurzem Aufenthalt in Paris, sich bleibend in München ansiedelte. Auch er hat sich, nach einigen lieblichen Madonnenbildern in Öl, mit Vorliebe dem Fresko zugewendet und einige der besten Bilder im Nationalmuseum gemalt. So Karl XII. bei Pultawa, eine vortrefflich ausgeführte Komposition voll wilder Energie, die ein ganz bedeutendes Können verrät, ferner Martin Behaim, Max Emanuel vor Belgrad u. a. m., wo der materielle Vorgang immer mit bemerkenswerter Energie geschildert wird. Dies gilt auch von seiner Kreuzigung Christi im Maximilianeum, wo die Juden freilich sehr viel mehr genügen, als ihr Erlöser. Spräte ward Hauschild ebenfalls ganz durch Fresken in den königlichen Schlössern zu Herrenchiemsee und Schwanstein in Anspruch genommen.

Ein feineres und tieferes, wenn auch nicht so handfestes Talent, zeigt August Spieß aus München (geb. 1834), ebenfalls Foltzschüler, der erst mit seinem schon 1875 gestorbenen Bruder Heinrich Bilder nach Zeichnungen von Ludwig Richter in der Villa Fedora in Liebenstein, dann eine Reihe weiblicher Figuren in Fresko für die Arkaden des Maximilianeums malte, bis er durch treffliche Illustrationen zu Brockhaus' Shakespeare-Galerie, wie einige seelenvolle Einzelfiguren als Ölgemälde, so eine Lautenspielerin, Aufsehen erregte. Für das Rathaus in Landshut malte er dann einen Hochzeitszug Ludwig des Reichen in Fresko, wo er in Konkurrenz mit Löfftz, Seitz u. a. unstreitig den Preis durch seine echt deutsche, charaktervolle Art der Auffassung und seine feste, solide Ausführung davon trägt. Von da an ebenso wie die Vorgenannten ausschließlich für die königlichen

Schlösser beschäftigt, bewies er in einer Reihe von Bildern zur Lohengrinsage u. a., daß die altdeutsche Romantik in ihm einen ebenso eigenartigen als geistvollen Vertreter besitze.

Weniger solid gebildet und darum viel flunkeriger, erscheint August v. Heckel (geb. 1824 in Landshut, † 1883), ebenfalls Foltzschüler und Erbe von seinem theatralischem Pathos. Nachdem er auch dessen Romantik adoptiert, ging er einige Jahre ohne alle ersichtliche Frucht nach Italien und malte dann zurückgekehrt, gleichfalls einige Bilder im Nationalmuseum, die trotz ihrer koketten Färbung und leichtsinnigen Zeichnung nicht zu den schlechtesten gehören. So den Einzug Maximilians in Brüssel, Einzug Ludwig des Bayern in Rom, Gründung von Kreuth durch Max Joseph ꝛc. Weit schlimmer als diese durch ihre Fresko-Technik immer noch zu einer gewissen Solidität gezwungenen Bilder sind die großen romantischen Ölgemälde des Malers, so die Cordelia und Judith, oder gar Kleopatra, wo er über die schlechte Komödie nicht hinauskommt, trotz seiner unläugbaren Begabung. Dann ward auch er lange für König Ludwig II. beschäftigt und dadurch vollends ruiniert.

Zur Schule gehört auch Heinrich Frhr. v. Pechmann (geb. zu Würzburg 1826), der erst Offizier, dann unter Foltz' Leitung zur Malerei überging und dabei entschiedene Begabung zeigte, die freilich dem Foltzschen Einfluß nicht zu widerstehen vermochte. Seine Fresken im Nationalmuseum zählen trotz der bunten Malerei immer noch zu den besseren. Später hat er sich zur Landschaftsmalerei nicht ohne Glück gewendet, da ihm hier Stilgefühl und gesunde Naturempfindung fördernd entgegen kamen.

Wir hätten hier noch eine ganze Reihe von Opfern der Kaulbach-Foltzschen theatralischen Kunst aufzuführen, so Julius Köckert, Th. v. Menz, Bauer, Barthelmé, A. Baumann, A. Barth, Sporrer, Wohnlich, Julius Zimmermann, Th. Köppen, die sich im Nationalmuseum durch Bilder verewigt haben; wir müssen uns aber auf Wilh. Rögge (geb. 1829 in Ostercappeln, Hannover) als den letzten Foltzschüler beschränken, der aus dessen Atelier kommend, dann glücklicherweise noch einige Jahre in Düsseldorf nicht ohne Nutzen studierte. Im Nationalmuseum sind drei verhältnismäßig tüchtige Werke von ihm, die dank diesem Bildungsgang mehr Naturgefühl zeigen, wie er denn später zum Sittenbild überging, ohne seinen romantischen Neigungen ganz zu entsagen.

Dasselbe gilt von Robert Beyschlag, auch einem Foltzschüler (geb. zu Nördlingen 1838), der sich aber später durch Reisen nach Paris und Italien ausbildete und, durchaus Romantiker, mit Darstellungen aus dem deutschen Mittelalter, so, wie es sich die Backfische denken, noch heute viel Glück macht, da er ein feines Farbengefühl mit gutem Formensinn und einer angenehmen Sentimentalität verbindet. Auch in antiken Stoffen hat er sich mit Glück versucht, eine treffliche Psyche, Orpheus und Eurydike gemalt, wie er denn vorzugsweise sehr zärtlich Liebende und Familienfreuden schildert.

Ungewöhnliche Erwartungen erregte Jakob Grünenwald (geb. 1822 bei Stuttgart), der unter Nehers Leitung dort sich einen viel besseren Schulsack angeschafft hatte, als selbst manche der Obengenannten. Ein vortrefflicher Zeichner voll Stilgefühl, leider aber auch viel zu bunter, aller klassischen Bildung entbehrender Kolorist, machte er, um 1853 nach München kommend, mit seinen ersten Bildern

dort Aufsehen durch großartig stilvolle Schilderung des heimischen Bauernlebens. Für das Nationalmuseum malte er dann zwei der besten Fresken: die Niedermetzelung der bayerischen Bauern bei Aidenbach und die Schlacht bei Sendling, wo er viel Feuer und große Form-Auffassung mit Naturgefühl und meisterhafter Zeichnung vereinigt zeigt. Dieselben Eigenschaften bewährte er auch in einigen vortrefflichen Bildern schwäbischen Bauernlebens, so dem „Hagelschlag" und „Schäfers Heimkehr". (Mus. Stuttgart.) Leider beeinträchtigte er diese Eigenschaften durch einen Hang zur Manier bei den Köpfen. Im Jahre 1875 wurde er als Lehrer an die Stuttgarter Kunstschule berufen und verließ München, produzierte auch nur wenig mehr.

Auch Max Heß, Sohn Peters (geb. München 1825, † 1868 in Lippspringe) zeigte, wie schon erwähnt, früh die glänzendsten Anlagen, besonders zur romantischen Historienmalerei. Auf der Münchener Akademie gebildet, konnte er aber die Strenge des Vaters nicht ertragen und ging darum erst nach Paris, dann nach Düsseldorf, wo er eine Menge Arbeiten höchst talentvoll begann, sie aber fast nie vollendete.

Weniger begabt, aber solider und beharrlicher, war sein Bruder Eugen (geb. in München 1824, † ebenda 1862). Erst Schüler seines Vaters, dann der Akademie, ging er 1849—50 nach Antwerpen und Paris, um besser malen zu lernen, und half nach der Rückkehr seinem Vater an dessen Bildern, die deshalb in dieser Zeit allerdings freier und reicher im Ton aussehen, ohne daß sich diese Vorzüge aber jemals organisch mit des Vaters strenger Zeichnung verbänden. Von eigenen Bildern ist eine Überraschung Wrangels im Dachauer Moos doch mehr Kostümstück als Charakterbild. (N. Pinakothek.)



Hochzeitszug Ludwigs des Reichen. Von August Spieß (Fragment)

Als ein eigenartiges Talent hat sich in dieser Zeit auch Erich Correns (geb. in Köln 1820, † in München 1877) gezeigt. Erst zum Lithographen gebildet, kam er nach München und machte sich dort bald durch sehr tüchtige Porträte bemerklich, bei denen er ganz selbständig erscheint und sie nur durch zu peinliche Ausführung oft wieder verdirbt, ja blechern dadurch wird. Eine Weile lang Liebling der Aristokratie ob der Eleganz seiner Arbeiten, ermüdete er sie aber bald durch die Unendlichkeit der Zeit, die er brauchte, so daß manche seiner Damen alt wurden, ehe sie ihre Bildnisse bekamen. Auch eine höchst liebliche „Heilige Familie" hat er gemalt, voll tiefer Empfindung.

Zu den begabtesten dieser Gruppe zählt dann unzweifelhaft Claudius Schraudolph, Sohn des Johann (geb. in München 1843), der, früh Schüler seines Vaters, und dessen Richtung auf kirchliche Kunst teilend, erst eine Anzahl Arbeiten dieser Art nach den Entwürfen desselben, dann bald selbständig ausführte. Von letzteren sind drei Heilige im Kloster Beuron, ein Rudolf von Habsburg und das im Speirer Dom nach Zeichnung des Vaters allein in Fresko ausgeführte Jüngste Gericht zu erwähnen. Eine Reise nach Belgien und ein längerer Aufenthalt in Dresden zum Studium der dortigen Galerie brachte ihn aber von der kirchlichen Kunst ab, und er verblüffte jetzt nach einer heiligen Elisabeth auf einmal mit einer Hofbräuhausszene, der ein in wehmütiges Erinnern verlorenes „Mädchen am Klavier" folgte, welches durch die seelenvolle Auffassung Aufsehen erregte (Königin von Württemberg). Es folgten nun ein Faust und Wagner unter der Linde, venezianisches Konzert und „Dolce far niente". Dazwischen kamen aber die Feldzüge von 1866 und 1870, die Schraudolph als Leutnant mitmachte, bis er, bei Loigny verwundet, dadurch der Kunst zurückgegeben ward. Er hat dann noch Italien besucht und auch später öfter wieder religiöse Stoffe behandelt, bei denen er die eigenartigste Empfindung mit gebildetem Geschmack vereinigte, ohne je seine Eigentümlichkeit aufzugeben. Ein überaus flotter Zeichner und feinfühliger Kolorist war ihm aber besonders die dekorative Kunst, vor allem die der deutschen Spätrenaissance, sympathisch, und so verzierte er denn unter anderem den großen Saal der Münchener Ausstellung von 1883 mit einem Fries von köstlich imitierten Gobelins, welche die Figuren der verschiedenen bildenden Künste samt zwei kränzespendenden Göttinnen des Ruhmes und der Ehre darstellten. Man würde diese leichtgeschürzten Damen recht wohl dem Peter Candid zuschreiben können, wenn sie nicht ihren Münchener Ursprung viel deutlicher ausgesprochen hätten. Humor und gute Charakteristik war so geschickt mit der etwas übertriebenen Grazie verbunden, wie sie dekorativen Arbeiten wohl steht, daß man nur seine Freude an denselben haben konnte. Auch in der Folgezeit ist Schraudolph dieser leichten Gattung getreu geblieben, so bei der gleich darauf ausgeführten Dekoration des von Gedon in deutscher Renaissance umgebauten Hotel Bellevue, dessen drei Seiten er mit gemalten Architekturen und Figuren verzierte, die groß gedacht, breit und mit sicherer Meisterschaft hingepinselt, doch überall den geborenen, wenn auch von Manier nicht freien Historienmaler zeigen. Er hat dann in München noch verschiedene solcher dekorativer Arbeiten in Eisenbahnwaggons, bei Schützen- und Künstlerfesten, im Rathaussaal, für das Kensington-Museum ꝛc. ausgeführt, die überall seine zum Leichten und Anmutigen neigende Gestaltungskraft zeigen, die aber doch eben in dieser jedem tieferen Eingehen bereits ausweichenden Leichtigkeit schon mehr eine ab- als aufsteigende Periode bezeichnen.

Schraudolph hat auch ziemlich viel und mit demselben Geschmack und malerischen Talent illustriert, die alle seine Arbeiten charakterisieren. Um 1883 ward dann der Künstler zur Leitung der Kunstschule nach Stuttgart berufen.

Unstreitig setzt diese ganze, vorzugsweise an den Aufgaben des Nationalmuseums zur Historienmalerei erzogene Gruppe zum Teil doch hochbefähigter Künstler durch nichts so sehr in Verwunderung, als daß sie es trotz allen Talentes so selten zu eigentlich durchgedachten und gefühlten Schöpfungen bringt, daß sie vielmehr sich bei ihren Arbeiten meist nur mit deren dekorativer Wirkung beruhigt. Lag das gar oft in der Natur ihrer Aufgaben, so war es doch auch der Fluch des Kaulbachschen Klassizismus nicht weniger als der theatralisch leeren Foltzschen Romantik, die als ein böses Vermächtnis alle Anstrengungen dieser Künstler lähmten. Denn fast immer handelt es sich ihnen nur um die Situation, selten um die Charaktere. Die Verwandtschaft mit dem vorausgehenden „jungen Deutschland" in der Litteratur, das es bei aller geschickten Mache doch auch nie zu wahrhaft lebendigen, naturwüchsigen Figuren brachte, liegt deshalb ebenso auf der Hand, als die des Foltz, mit den Spindler, Van der Velde u. a.

Die Besserung konnte daher schließlich nur von der sich enger an die Natur und die Heimat anschließenden Sittenbildmalerei kommen, wie sie Ramberg, Piloty und Lindenschmit bereits betrieben.

Es war schon ein charakteristisches Zeichen dieser Epoche, daß sich die unter der Herrschaft der Cornelianischen Schule streng getrennten Richtungen der Historien- und Sittenbildmalerei, von denen die erstere mit souveräner Verachtung auf die andere herabsah, nunmehr wieder einander zu nähern anfingen, allerdings mehr der Not gehorchend, als dem inneren Trieb. Denn noch bestand das klassizistische Vorurteil, daß der Geschichtsmaler den „Stil" der Darstellung schlechtweg der italienischen Renaissance, vorab Raffael zu entlehnen habe, wohl gar auch der Antike, statt ihn aus der Architektur, die man verzierte, dem Material, in dem man arbeitete, und dem Gegenstande, den man darstellte, herzuleiten, ihn überdies zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit zu machen. Der Stil war den Klassizisten vielmehr eine festgestellte Sprache, an deren ganz vom rhythmischen Gesetz beherrschten Bau der Einzelne nichts ändern sollte. Dazu konnte sich natürlich die realistische Kunst nicht bequemen. Noch viel zuwiderer aber war den Akademikern diese realistische Betrachtung überhaupt, die aus den Wolken des Olymps herabsteigend, sich statt mit Göttern und Heiligen, oder doch wenigstens Königssöhnen und fremden Prinzessinnen lediglich mit den Freuden und Leiden des eigenen Volkes beschäftigte, die statt italienischer Banditen deutsche Zecher, statt der Grazien der spanischen Treppe Miesbacher und Münchener Riegelhäubchen oder gar die entsetzlichsten Dachauerinnen gab. Daß das deutsche Volk jemals Hauptperson sein konnte, das hatte ja erst das Jahr 48 ermöglicht, welches dessen Existenzberechtigung eben erst ein wenig derb nachgewiesen. Solcher Demokratisierung der Kunst setzte selbst der nationalste aller Klassizisten, Schwind, die entschiedenste Abneigung entgegen, vermochte sich nie mit ihr zu versöhnen. Freilich half das herzlich wenig, denn gleichzeitig tauchten ja in der Litteratur auch die spezifisch nationalen Dichter,

Viktor Scheffel, Gustav Freytag, Gottfried Keller und Fritz Reuter auf, die alle getränkt vom deutschen Geiste waren und der Romantik entweder ein Ende machten oder doch eine volkstümlichere Wendung gaben. Dies geschah in der Malerei genau wie in der Litteratur durch die Einführung des Humors, wie sie Bürckel, Enhuber u. a. zuerst angebahnt. Hier begegneten sich die Romantiker mit den Realisten und versöhnten sich auch mit dem Übergewicht der letzteren. Gingen doch selbst aus der Foltzschen Schule jetzt eine ganze Anzahl Sittenbildmaler hervor, von denen wir ja z. B. Beyschlag, Rögge u. a. schon erwähnt haben. Ihnen wäre noch der schon erwähnte Hans Rhomberg (geb. in München 1820, † ebenda 1869) anzureihen, der an der Münchener Akademie unter Schnorr und Foltz gebildet, sich ganz der humoristischen Darstellung von Szenen aus dem oberbayerischen Volksleben zuwandte und sie mit viel derber Komik auszustatten verstand. Der Dorfmaler, Schlittenschnitzer, Vogelhändler, die rauchenden Schüler (N. Pinakothek) geben davon ein gutes Zeugnis. Weniger begabt mit trockenem Humor, doch reicher an Erfindung ist der Schwabe Rich. Sebastian Zimmermann (geb. 1815 in Hagnau am Bodensee), der 1840 nach München kam, um sich in der Kunst auszubilden, dann 1844 nach Paris ging, aber ohne sonderlichen Einfluß zu erfahren, nachdem er noch England und Belgien besucht, schon 1847 zurückkam und nun anfing, durch dem Leben der schwäbischen Bauern und Kleinstädter entnommene Bilder Aufsehen zu machen. So die Musikanten auf dem Orgelchor eines kleinen Städtchens, die Bauern im Königsschlosse (Karlsruhe), Zeitungsleser (N. Pinakothek), Impfstube, Klosterschusterei und Schneiderei, ebenso Fischerbilder vom Bodensee in großer Zahl. Ohne die naturwüchsige, wunderbar feine Charakteristik und die komische Kraft eines Enhuber, haben diese Bilder doch viel Verdienst durch die schlichte, wenn auch ein wenig prosaische Ehrlichkeit ihrer Schilderungen und ein nicht unbedeutendes malerisches Talent, sowie durch die Mannigfaltigkeit ihrer meist glücklich gewählten Stoffe, die das ganze Leben der Oberschwaben von der Wiege bis zum Grabe umfassen.

Denn das charakterisiert nun einmal diese ganze Periode, daß sie den Schauplatz ihrer Darstellungen mehr und mehr in die eigene Heimat zurück zu verlegen, sich überdies an die Gegenwart zu halten sucht, die der Romantik beide gleich zuwider gewesen waren, für die selbst ein Kaulbach nur Spott und Hohn übrig hatte, wie er es in den Fresken der N. Pinakothek bewies. Da war nun das Auftreten solcher Volksschilderer wie Enhuber, Rhomberg, Zimmermann, von Humoristen wie Spitzweg, Dyk und vollends wie Ramberg, der die gebildeten Klassen der Nation schilderte, unstreitig ein Symptom wachsender Gesundung unserer Kunst, dem durch die Darstellungen vaterländischer Geschichte im Nationalmuseum immerhin gewaltiger Vorschub geleistet ward, wenn sie an sich auch bloße Versuche blieben!

Ein eigenartiger Schilderer des bayerischen Lebens trat damals dann in Anton Seitz auf (geb. 1829 zu Roth bei Nürnberg), der in der Nürnberger Kunstschule gebildet, 1850 nach München kam, sich erst an Flüggen anschloß, bald aber die Kleinmalerei nach dem Vorbild der Mieris und Slingelandt mit entschiedenem Glück zu betreiben anfing, da er den richtigen Instinkt hatte, nur das Leben der Heimat zu schildern. Selber einer reichen Familie von Nürnberger Industriellen angehörig, brachte er nun die innerliche und äußerliche Sauberkeit, Solidität und strenge Ehrenhaftigkeit dieses Standes, aber auch seine mannigfaltigen kleinstädtischen Schrullen zur Erscheinung in seinen Kabinettstücken. Selten mehr als ein paar

Figuren enthaltend, gestalten sie diese aber zu vollständigen Charakterschilderungen besonders wenn sie Leute aus der eigenen Gesellschaftssphäre des Künstlers darstellen, biedere, ein wenig pedantische Hausväter, zahlungsfähige Onkels, wohlerzogene und gehütete liebe Nichten und charmante Küchengrazien, Dorfaristokraten und edle Pfarrer, die ihre Andacht durch ein Gläschen Wein zu erhöhen nicht verschmähen. Die „gute, alte Zeit" suchte er so in die unserige zu verpflanzen und erntete damit



Morgenlektüre. Von Anton Seitz

bei der unendlichen Sauberkeit und an Meissonnier gemahnenden Sorgfalt seiner Bildchen bald den reichsten Beifall diesseits wie jenseits des Ozeans. Wohl darum, weil selten eine bestimmte achtbare, die besten Seiten unseres reichsstädtischen Bürgerstandes so anziehend aussprechende und dabei durchaus selbständige Eigenart so entschieden wie hier auftrat. Selbst an einem, wenn auch etwas feierlichen Ratsherrnhumor gebricht es seinen Würfel- und Kegelspielern, oder gar Bettelmusikanten und anderem fahrenden Volk nicht, zu dem Seitz sich gelegentlich auch herabläßt, obwohl selbst seine Lumpe sich immer sauber bürsten und anständig benehmen müssen und nie, wie andere, unsere Augen oder gar unsere Nasen beleidigen dürfen. Der ehrbare

Optimismus dieser Darstellungen ist aber so echt, daß er besonders allen reichen Sammlern in ungewöhnlichem Grade entsprach, weil sie hier einen ihnen tief sympathischen Charakter sofort herausfühlten, so daß bald ein Anton Seitz im Inventar keines Kabinetts fehlen durfte.

In manchen Stücken, so besonders in der Neigung für die alte, gute Zeit, Seitz verwandt, wenn auch weit mehr von Paris beeinflußt und darum des spezifisch nationalen Charakters durchaus entbehrend, erscheint Louis v. Hagn (geb. 1820 in München). Erzogen ward er im dortigen Kadettenkorps, das er indes bald mit Berlin und der Malerei vertauschte. Nachdem er die Münchener Akademie von 1841 an besucht, ging er erst zu Wappers nach Brüssel, studierte dann Menzel in Berlin und vertauschte dieses 1853—55 mit Paris. Er hat seine Bedeutung darin, daß er unter den Sittenbildmalern der erste eigentliche Kolorist der Schule ward und besonders die Rokokozeit in die Mode gebracht hat, wo ihm denn die Darstellung der höheren Stände oft vorzüglich gelang. So bei dem, schönen Damen im Park vorlesenden Dichter (N. Pinakothek), der musikalischen Unterhaltung (Galerie Schack). Mehr bloß Typen als bestimmte Individuen gebend, hat er doch den ganzen Charakter des Rokoko- und Barockstils vorzüglich begriffen und selbst das Münchener Volksleben jener Zeit in seinen „Kegelspielern“ oder der „Fronleichnamsprozession“ (Münchener Rathaus) mit viel malerischem Reiz wenn auch ohne alle spezifische Lokalfarbe, geschildert. Später länger in Italien verweilend, erreichte er zwar in der „Klosterbibliothek“, der „Audienz bei Leo XIII.“ und anderen Bildern den Reiz der früheren nicht mehr, entwickelte aber doch immer sein auffallendes koloristisches Talent, das oft an Watteau oder selbst an Diaz erinnert.

Hagn fand um so eher bald eine Menge Nachfolger mit seinen Rokokoszenen, als die köstlichen Schloßbauten dieses Stils, die Bayern in so reichem Maße besitzt, die Künstler förmlich einluden, sie mit entsprechenden Gestalten zu bevölkern. Indes hat außer Hagn und Ramberg keiner die aristokratische Zierlichkeit des Rokoko begriffen, wie viele es auch anstrebten. So Pancraz Körle (geb. 1813 in München, † ebenda 1875), der gleich Seb. Zimmermann nicht weit über die Schilderung der Lokalitäten selbst hinausging, nur daß er sie, statt wie dieser mit verblüfften Bauern, doch wenigstens mit koketten Zofen belebte. Auch Joseph Munsch, der, in Wien gebildet, seit 1853 in München auftauchte, sich bei Werber-, Kammerjungfer- und Lakaienszenen mit Geschick des Rokokokostüms bedient. Sein bestes Bild ist ein durch Werber und ihre Helfershelferinnen eingefangener junger Mensch. Ihm verwandt erscheint Felix Schlesinger (geb. 1833 zu Hamburg), der erst Schüler Jordans in Düsseldorf, dann mehrere Jahre in Paris lebend, dort den Geschmack für das Rokoko bekam, dem er später aber vorzugsweise die ganz moderne Kinderwelt nicht ohne Humor und Naturgefühl folgen ließ.

Ganz besonders aber bemächtigte sich die erste Generation der Pilotyschule des Rokoko, da dasselbe ihrer Vorliebe für Samt und Seide, Kostümprunk jeder Art so sehr entgegenkam. Dies gilt speziell von Heinrich Lossow, Sohn des Bildhauers (geb. 1843 in München), der einer der frühesten Schüler Pilotys wurde und, glänzend begabt, zuerst durch eine Darstellung des jungen Dichters und der Sphinx nach Heine die größten Erwartungen erregend, seither dem Rokoko treu geblieben ist.

Er hat sich dabei aber vorzugsweise an die Darstellung der lüsternen Maitressenwirtschaft jener Zeit in Deutschland gehalten. Vortrefflicher Zeichner und guter

Kolorist fing er bald an, die Watteau, Lancret ꝛc. ins Deutsche zu übersetzen, freilich ohne die Feinheit derselben je so wenig zu erreichen, als die schwerfälligen und unwissenden deutschen Fürsten und Prälaten die leichte Grazie ihrer Pariser Originale. Auch Lossow ist darum immer derber geblieben, so daß es ihm nicht einmal gelang, jenes erste Bild, wo er noch gar nicht nachahmte, zu überbieten, wie fruchtbar er



Junger Dichter und Sphinx. Von Heinrich Lossow
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

auch gewesen ist. — Nicht am wenigsten trug dazu seine Vorliebe für alles Kostümliche bei, die ihn oft verleitete, über den Roben die, welche darin stecken, wie über der herrlichen Ausstattung seiner Rokokogemächer ihre Bewohner zu vergessen. Technisch außerordentlich gewandt, hat er indes auch als Kleinmeister im Kunstgewerbe ganz Vortreffliches geleistet.

Wir wären mit Lossow bei der ersten Abteilung der Schule Pilotys angelangt, die, noch in diese Periode fallend, sich nun bald zu einer ganz dominierenden Bedeutung im Münchener Kunstleben emporschwang. Denn unstreitig lag in seinen außerordentlichen Verdiensten als Lehrer die Hauptbedeutung dieses Künstlers. Er hatte eine Art, die jungen Leute zu den höchsten Anstrengungen anzueifern, in der ihm kein anderer Lehrer der Schule jemals gleichgekommen ist; die Glut und das Pathos seines Wesens machte auf die Schüler, die ihm bald von allen Seiten, aus allen Ländern zuströmten, umsomehr Eindruck, als er selber das in ungewöhnlichem Maße konnte, was er andere lehren sollte. — Es ist denn auch vor und nach ihm nie so streng und gründlich an der Münchener Akademie studiert worden, als während seiner Lehrthätigkeit als Professor. Denn sobald er Direktor ward, ließ das sofort nach, da ihn die Repräsentation nun zu sehr in Anspruch nahm. Überdies hatte er damals den Verstand, keine talentlosen Menschen als Schüler anzunehmen, und das Glück, eine Anzahl ungewöhnlich hochbegabter, junger Leute um sich zu versammeln, von denen mehrere selbst dem Lehrer an Genialität unstreitig überlegen waren. Daß er seine Schüler in jeder Weise zu fördern, ihnen ihr Fortkommen zu erleichtern suchte, würde allein schon die Anhänglichkeit erklären, die sie ihm alle bewahrt haben. Die Schule enthielt denn auch bald eine solche Fülle von Talenten, daß sie sich wenigstens in der zweiten Periode ziemlich selbständig vom Meister entwickelte. Zunächst hatte seine mit eiserner Strenge durchgeführte Art, die Schüler in allem und jedem auf das Studium der Natur als der einzigen Lehrmeisterin hinzuweisen, die Folge, daß sich ein Stil und eine Vortragsweise ausbildeten, die durchaus selbständig und keineswegs so von französischen Kunstwerken beeinflußt waren, wie die seinigen. Dabei zeigten sie eine Strenge der Zeichnung und Modellierung, eine Eleganz der Flächenbehandlung, wie sie bisher in München noch nicht gesehen worden waren und überaus wohlthätig von der schlotterigen Zeichnung, bunten und gläsernen, graue Töne nicht kennenden und darum körperlosen Malart der bisherigen Schule abstachen. Daß diese Modellmalerei bei den weniger Begabten freilich leicht zum Stillleben, oder doch zur auffallenden Bevorzugung des Stofflichen hindrängte, nahm man erst später wahr. So erregten denn gleich die ersten Bilder, die aus der Pilotyschen Schule kamen, ein um so größeres Aufsehen, als sie zufällig auch sehr talentvollen Künstlern angehörten. Zunächst „die Witwe" von **Theodor Schütz** (geb. 1830 zu Thumlingen bei Freudenstadt), einem Pfarrersohn, welcher an der Stuttgarter Schule gebildet, diese 1856 mit der Pilotyschen vertauschte. Mit ungewöhnlicher Begabung und Naturgefühl ein tief religiöses, ja pietistisch angehauchtes Gemüt verbindend, hat er mit dieser an sonnigem Spätherbsttage, neben spielenden Kindern vorbei aus dem Kirchhof, der alle ihre Lieben enthält, heraustretenden alten Frau ein Bild voll der tiefsten Innerlichkeit, ohne alle Sentimentalität, gegeben. Echt deutsch, wie man es sich nur denken konnte, war der von hohen Linden umgebene Kirchhof mit gleicher Meisterschaft geschildert, wie die auf den Gräbern spielenden Kinder, oder die alte, verlassene Frau, die sie wehmütig betrachtet. Schütz ließ diesem Kunstwerk noch eine Reihe anderer folgen, die, wie der Osterspaziergang der Schuljugend, die Bettler an der Kirchenthüre, dann das Tischgebet unterm Apfelbaum bei der Ernte, alle das so arbeitsvolle und mühselige Leben seiner schwäbischen Landsleute in den gesegneten Thälern am Neckar schildern und sich nicht nur durch ihre treffliche Charakteristik,



Sonntag-Nachmittag im Dorfe. Von Theodor Schüz

Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

sondern auch speziell durch die liebevolle Treue auszeichnen, mit welcher er nach Art des Memling jeden Grashalm behandelt und mitsprechen läßt. Das beste dieser Bilder ist der Sonntagnachmittag in einem schwäbischen Dorfe, voll Poesie und Heimatsinn, bei einer unendlich liebevollen Durchführung von allem und jedem. Es ward bereits in Düsseldorf gemalt, wohin der Künstler schon 1866 übergesiedelt war, nicht ohne Nachteil für seine spätere Produktion, der die rauhe, aber gesunde, jeder Sentimentalität abgeneigte Münchener Atmosphäre viel besser bekommen war.

Ein echtes Kind der oberbayerischen Erde, also sehr viel weniger weich ist Peter Baumgartner (geb. München 1834), der um 1858 in die Schule eintrat, um sich da alsbald der humoristischen Darstellung zuzuwenden, wo er sehr glücklich mit den sieben Schwaben auf der Hasenjagd debütierte, denen er dann noch mehrere Szenen aus diesem Epos folgen ließ, um sich hierauf, nachdem er einen Don Quichote verbrochen, ganz dem bayerischen Volksleben zuzuwenden, das er, die ersten Schulbilder in der Solidität der Mache allerdings nie mehr erreichend, sondern immer bunter und derber werdend, aber doch mit sehr gutem Humor und treffender Charakteristik ausbeutete. So der erhörte Bittgang — wohl das beste — das gestörte Mittagmahl, der Weg zur Schule, Prozession vom Regen überrascht, das Brautexamen, die Pfarrersküche &c.

Ihm verwandt, nur liebenswürdiger, erscheint Adolf Eberle, Sohn des Tiermalers (geb. 1843 zu München), der als einer der frühesten Schüler des Meisters, zuerst mit der Pfändung einer Kuh derb und wahr debütierte, und sich nach verschiedenen Versuchen schließlich ganz auf die bäuerliche Idylle warf, diese aber mit Gemüt und Humor, besonders in Kinderbildern, behandelte. In noch größerem Maßstabe geschah dies durch Karl Raupp (geb. in Darmstadt 1837), der erst Schüler Jak. Beckers in Frankfurt, 1858 zu Piloty kam und mit einer Reihe trefflicher Idyllen aus dem Bauernleben ein Aufsehen machte, das zu seiner Berufung nach Nürnberg an die Kunstschule führte. Seit einigen Jahren nach München an die Akademie zurückberufen, machte er nun den Chiemsee zu seiner Domäne und schilderte das Leben der dortigen Fischerbevölkerung in einer Reihe durch ihr Naturgefühl, den Glanz der Landschaft, die Wahrheit der Charaktere gleich anziehender Idyllen, die sich immer auf oder am See bewegen und seinen Ruf weit über Deutschland hinaus verbreitet haben. So die Heuernte, die kühne Schifferin, das Abendläuten, die Rettung u. a. Bei diesen fast immer an Ort und Stelle gesehenen und geschöpften Bildern ist die Wahrheit so überzeugend und zugleich so einfach und anspruchlos schön, daß viele derselben wahre Perlen genannt werden müssen. Auch Joseph Wopfner (geb. 1843 zu Schwaz), hat den Chiemsee zu seinem Hauptfeld gemacht. Erst Bäcker, war er 1860 nach München gekommen, besuchte die Akademie und wurde später Schüler Pilotys. Bei ihm wiegt das landschaftliche Stimmungsbild vor, und die Figuren bleiben mehr Staffage. Indes hat er neuerdings auch letzteren mehr Bedeutung gegeben, so in seinen verfolgten Wilderern.

Leistete die Schule auf diesem gesunden heimischen Boden früh bedeutendes, so ist sie auf dem Felde, was sie vorzugsweise anbaute, dem historisch-romantischen, im ganzen doch viel weniger glücklich gewesen. Obwohl sie auch da einen entschiedenen Fortschritt gegen die ihr vorausgehende, durch Kaulbach, Foltz, Kreling bestimmte Periode darstellt, da sie es doch zu wahrhaft lebendigen und glaubwür-





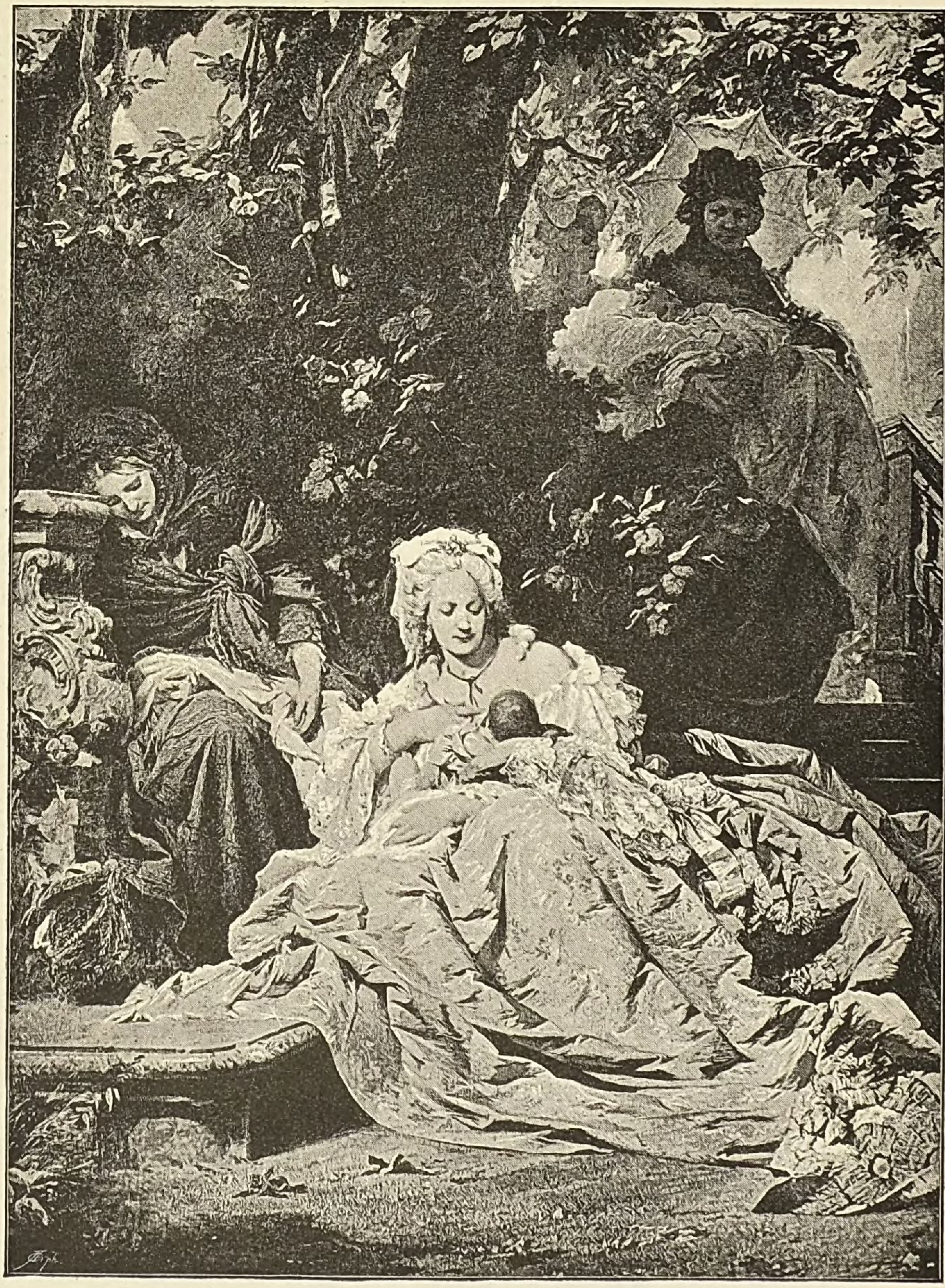
Die Blüte Augsburgs. Von Ferdinand Piloty

digen Figuren brachte. Der eigentliche historische Geist aber, der das Wesentliche aus der Masse des Zufälligen herauszugreifen, die Begebenheiten aus den Charakteren zu erklären versteht, hat ihr immer gefehlt. Dies gilt selbst von einem der frühesten und besten Historienmaler der Schule, von **Ferdinand Piloty**, Bruder Karls (geb. 1828 zu München), der Schüler Schorns, dann sich ganz an seinen Bruder anschließend und später Rom und Paris besuchend, erst mit sehr feinfühligen Sittenbildern anfing. So die Ferienreise, einem die junge Patientin besuchenden Arzt, einer Kapuzinerpredigt &c., um dann erst zum historisch-romantischen Sittenbild überzugehen, und einen Thomas Morus im Kerker von der Tochter besucht, einen Raffael auf dem Todbette, Eberhard von Württemberg an der Leiche seines Sohnes, und andere „Unglücksfälle" zu malen, denen er auch die Königin von Neapel, als „Heldin von Gaeta" anreihte. Mit korrekter Zeichnung, richtiger Empfindung und sehr feiner, oft fast zu melancholisch grauer Färbung gemalt, haben alle diese Bilder viel Ansprechendes. Dann wurden ihm fünf der größten Fresken im Nationalmuseum übertragen, die zu den besten dort vorhandenen gehören durch die außergewöhnliche Solidität und Strenge der Durchführung. So die Blüte Augsburgs, Maximilian I. Einzug in Prag, eine Szene aus dem Bauernkrieg u. a. Weniger gelungen ist selbstverständlich die Heerschau der Königin Elisabeth im Maximilianeum, da sie eine dem Maler ganz fremde Nationalität schildert, ein Fehler, den die Schule gleich allen Vorgängern nur zu oft beging, und wie diese regelmäßig daran scheiterte, ohne je klüger zu werden. Er hat dann viel und gut, meist historisch-romantische Szenen aus unseren Klassikern illustriert, bis ihm bei der Verzierung des Rathaussaales in Landsberg zwei Fresken übertragen wurden, die Gründung des heiligen Geist-Spitals durch Ludwig den Brandenburger und ein Tanzfest der Landsberger Bürger darstellend, welche er mit derselben, oft fast die Lebenskraft benachteiligenden, ein wenig peinlichen Korrektheit ausgeführt hat, um dann ganz für die Bauten König Ludwig II. in Beschlag genommen zu werden. Nicht so naturwüchsig und erfrischend wie viele andere, mehr mit dem Verstand schaffend, imponiert dieser Künstler doch durch den Respekt vor der Kunst, die Strenge und Gewissenhaftigkeit, die er an seine Arbeiten wendet.

Ähnlich veranlagt wie Piloty, doch viel lebendiger ist der Deutsch-Ungar **Alexander Wagner** (geb. in Pesth 1838), der erst den Abschied der Isabella Zapolya von den Siebenbürgern schildernd, dann besonders mit einem Freskobild: Mathias Corvinus, der im Turniere siegt (Pesther Redoutensaal), Aufsehen durch die Frische machte, mit welcher er den jugendlichen Helden darstellte. Ebenso gehören seine Fresken im Nationalmuseum, wie der Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg und eine Vermählungsszene zu den besseren durch die klare Komposition und gute Charakteristik der historischen Figuren. Zusammen mit seinem Landsmann **Alexander Liezenmayer** (geb. 1839 zu Raab) malte er dann die Rückkehr eines vornehmen Herrn von der Jagd in lebensgroßen Figuren, die durch das gesunde malerische Talent der Komposition und die Feinheit des Kolorits gefiel, wie auch der Vorhang des Gärtnertheaters und „ein Mädchenraub". Von da an widmete er sich mit Vorliebe der Darstellung von Szenen mit Pferden, so bei einem Zirkus-Rennen im alten Rom, Csikos-Rennen zu Debreczin, Mazeppa, spanischer Diligence und anderem aus Spanien, das er längere Zeit Studien halber besuchte und ihm besonders viele glückliche Illustrationen verdankte. 1866 ward er Lehrer an der

Akademie und hat sich als solcher viele Verdienste erworben, aber freilich dadurch auch seine künstlerische Produktion beeinträchtigt.

Wie schon ihr häufiges Zusammenarbeiten beweist, ist Alexander Liezenmayer ein ihm vielfach verwandtes Talent. Auch darin, daß beide die Schönheit



Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau. Von Alexander Liezenmayer
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

ihrer im Pilotyschen Atelier gemachten Arbeiten später niemals mehr erreicht haben! — Er hatte, dort 1862 eingetreten, zuerst durch eine Maria Theresia Glück gemacht, welche das Kind einer armen Frau stillt. Hier hatte er die Saite berührt, welche in Deutschland immer anklingt und durch seine kräftige und edle Ausführung

den Erfolg noch gesteigert. — Nachdem er dann noch eine Zeit lang Porträte gemalt, widmete er sich fast ausschließlich der Illustration, publizierte nach einander Szenen aus Ekkehard, dann fünfzig Bilder zu Goethes Faust, wo er mit Kreling um die Palme rang, endlich noch das Lied von der Glocke in zweiunddreißig Bildern,



Die Taufe Stephans I. von Ungarn. Von Julius Benczur
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

überall eine sympathische Art und ausgesprochene Eigentümlichkeit mit viel an der Antike gebildetem Schönheitssinn zeigend. Allerdings ohne daß er jemals sehr tief in der Charakteristik ginge, sich da vielmehr immer mit einem Ungefähr begnügt. Dafür entschädigen seine hübschen Mädchengesichter, die einfache und große Formen-

behandlung und die klare Komposition. Im Jahre 1880 ward Liezenmayer als Direktor der Kunstschule nach Stuttgart berufen, vertauschte diese Stelle aber schon nach vier Jahren mit einer Professur an der Münchener Akademie, als er bemerkte, daß ihm die Isolierung dort nicht gut bekam.

Zwei Vollblut-Ungarn waren dann der geistvolle Bert. Szeckely (geb. 1835 in Klausenburg), der nur einige Jahre in dem Pilotyschen Atelier blieb, aber da mehrere treffliche Porträte und auch mit Glück Szenen aus der Geschichte seines Vaterlandes malte, der fast alle diese Ungarn, die damals haufenweise Piloty zuströmten, mit gesunder Einsicht treu blieben, während die Deutschen in der Schule nur zu oft ihre „Unglücksfälle" in allen Weltteilen zusammenfischten und natürlich dann diesen Mißgriff nicht weniger teuer bezahlten, als der Meister selber. Auch Julius Benczur (geb. 1844 zu Nyiregyhaza in Ungarn) hat alle seine Lorbeeren auf dem Felde der heimatlichen Geschichte gepflückt, während er mit einem Ludwig XVI. am 10. August, dann bei einem Ludwig XV. und der Dubarry eher plump, jedenfalls sehr viel weniger glaubwürdig erschien. Eben weil er ungewöhnlich begabt war, stellte er hier die Schattenseite der Schule: die stofflich greifbare Wahrheit des Details an Stelle der Charakterschilderung zu setzen, am reinsten dar. Indes kam er davon bald zurück, wenn ihm auch ein Hang zum Derben, etwas Barbarisch-Kräftigen, wie fast allen Ungarn, geblieben ist. Um so überzeugender wirkten später Hunyadys Abschied, besonders aber sein Hauptbild, die Taufe Stephans I. Nachher half er als gewandter Kolorist seinem Meister Piloty viel bei dessen Bildern, malte auch verschiedene Rokokoszenen für den König Ludwig II. von Bayern, besonders aber eine Anzahl sehr energischer Bildnisse, bis ihn 1883 sein Vaterland zur Leitung der Pesther Akademie zurückrief. Dort hat er sich fast ganz der Bildnismalerei gewidmet, wie denn seine Darstellung der Stiftung der ungarischen Assekuranzgesellschaft ein koloristisch sehr bedeutendes, in der Kraft und dem schwärzlichen Ton seiner Schatten direkt an die Spanier erinnerndes Bild ist. Ohne Zweifel besitzt Benczur ein bedeutendes, malerisches Talent, das noch mächtig verstärkt wird durch die energische Art, wie es den nationalen Charakter ausspricht und dadurch entschieden Rasse erhält.

Wie die Schule bei solch überwiegender Tendenz zur Bevorzugung des Stofflichen und zur Modellmalerei leicht in eine gewisse innere Leblosigkeit geriet, je größer die materielle Wahrheit war, das zeigte dann der Münchener Georg Conräder (geb. 1838), der, mit am frühesten in sie eingetreten, schon 1860 mit einer Darstellung des mit seinen Generalen im Totengräberhaus zu Leipzig beratenden Tilly Aufsehen machte durch die Solidität des Tons und der Ausführung, diesen Ruf aber durch seine späteren großen Bilder, so der Zerstörung Karthagos für das Maximilianeum, dann bei einem Tasso im Gefängnis, einer Charlotte Corday, endlich dem Tode Kaiser Josephs, wie später dessen Zusammenkunft mit dem Papst in Neisse nicht aufrecht zu erhalten vermochte, da sie des echten Lebens entbehrten, zu sehr im Kostümlichen stecken blieben.

Immerhin war es aber schon ein großes Verdienst, daß die Schule hier überall in Stoffgebiete hineingriff, an die sich der Klassizismus im Gefühle seiner Schwäche nie gewagt hatte. — Auch von Karl Otto (geb. in Osterode 1830) gilt ungefähr dasselbe wie vom Vorgenannten. Mit einem Huß im Kerker und dem Todesgang der Maria Stuart auftretend, dann drei Wandbilder im Nationalmuseum



Vom Sturme gejagt. Von Karl Raupp

Nach einer Photographie aus dem Verlage der „Photographischen Union“ in München

malend, erreichte er ungefähr das beste mit einem Gastmahl des Belsazar im Maximilianeum, ohne weder durch diese Bilder, noch durch eine spätere Marie Antoinette am Hofe Ludwig XVI. die Empfindung beseitigen zu können, daß seine Kostüme viel wahrer seien als die, welche sie trugen. Weit besser gelang dies schon dem begabten Karl Häberlin (geb. 1832 zu Obereßlingen), der erst in Stuttgart durch Neher zu einem guten Zeichner, dann in Düsseldorf zum Maler gebildet, 1858 nach München zu Piloty kam und den gesunden Verstand hatte, sich an vaterländische Stoffe zu halten, die er mit Energie und malerischem Geschick ausführte. So sein Erstlingsbild, die Aufhebung des Klosters Alpirsbach (Stuttgart. Gal.), dann die Weiber von Schorndorf und Tezels Wanderzug durch Sachsen, Einbringung einer Räuberbande in ein schwäbisches Städtchen, ein Bild im Nationalmuseum ꝛc. 1864 verließ er die Schule, ging ohne sichtlichen Erfolg nach Italien und kam dann 1866 nach Stuttgart zurück, wo er an der Kunstschule angestellt ward, aber auch diese Stelle später wieder aufgab. An dem Panorama, welches sein Landsmann und Schulgenosse Faber du Faur von der Schlacht bei Gravelotte in Hamburg malte, hat er auch große Teile hergestellt, welche seine energische, bestimmte Art ins beste Licht setzen. Noch bedeutender scheinen die Wandbilder im Kreuzgang des ehemaligen Dominikaner-Klosters in Konstanz zu werden, welches jetzt zu einem ebenso malerischen als berühmten Gasthof, dem „Insel-Hotel" umgewandelt ist und in denen Häberlin die Geschichte des Klosters mit so viel Stilgefühl als nerviger Charakteristik zu schildern angefangen hat, so daß er da oft an Rethel erinnert.

Weniger realistisch begabt, aber nicht ohne feines Gefühl ist Emil Teschendorf (geb. 1823 zu Stettin), der erst Theologe, zu Piloty durch die Begeisterung für Luther geführt ward, von dessen Leben er auch mehrere Bilder mit Einsicht und Glück malte, dann aber München mit Berlin vertauschend und dem dortigen ungesunden Geschmack nachgebend, zu antiken Stoffen überging und allerhand Ariadnen, Antigonen und Iphigenien oder Cleopatras ins sentimental-Berlinische, übrigens nicht ohne Talent übersetzte und dafür durch das Sekretariat der Akademie gestraft ward. — Ein echtes Talent ist Hans Herterich (geb. 1843 zu Ansbach), der erst Foltz Schüler, als solcher eine Ingeborg am Meere malte und dann, zu Piloty übergehend, 1868 mit einem Friedrich mit der gebissenen Wange und mit einer Szene aus Shakespeare Glück machte, später aus der Renaissance- und Zopfzeit malte, um dann als Lehrer an der Akademie zu wirken, wie Otto Seitz, welcher, der großen Münchener Künstlerfamlie angehörig (geb. 1846), mit einer Ermordung Riccios auftrat, dann zu mythologischen Bildern überging, eine Meerfahrt Neptuns u. a. mit viel technischem Geschick, aber wenig Verständnis des antiken Geistes, daneben energisch kolorierte Landschaften und Sittenbilder malte, bis er durch eine Lehrstelle an der Akademie fast ganz absorbiert ward. In dieselbe Kategorie gehört auch Joseph Flüggen (geb. 1842 zu München), der sich bei Piloty zu einem guten Koloristen und besonders sehr kostümkundigen Künstler ausbildete, was zu seiner Anstellung als Theaterkostümier führte. Von seinen Bildern, bei denen die Wiedergabe des jeweiligen Zeitcharakters immer das beste ist, wäre eine Elisabeth auf der Flucht, ein „der Wirtin Töchterlein", Regina Imhof, Taufe Maximilian I. zu erwähnen, die, obwohl im Grunde alle mehr Kostüm- als Charakterbilder doch als Zeitschilderungen nicht ohne Verdienst sind.

Der talentvollsten einer aus dieser die Weltgeschichte so oft von der Rock- und Hosenseite betrachtenden Gruppe ist Max Adamo (geb. in München 1837). Erst Foltz-Schüler, malte er dann mehrere der originellsten Fresken im Nationalmuseum, so die Blüte Nürnbergs, wo er schon viel Eigentümlichkeit entwickelte, und kam dann zu Piloty, wo er gleich durch sein erstes Bild „das Blutgericht über niederländische Edle unter Vorsitz Albas" das größte Aufsehen durch die Schärfe der Charakteristik und eine Energie der Färbung erregte, die direkt an Robert Fleury erinnerten, den er doch nie gesehen hatte. — Vielleicht noch meisterhafter war der in Wien 1873 prämiierte „Sturz Robespierres" (Nationalgal.), wo freilich trotz hervorragenden malerischen Reizes doch selbstverständlich die Charakteristik der



Der Sturz Robespierre's. Von Max Adamo
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl in München

Nationalität der Dargestellten sehr zu wünschen übrig läßt. Noch mehr ist dies bei einer Reihe Bilder aus der englischen Geschichte der Fall, die der Maler nachher malte, ohne die Engländer irgend zu kennen und von denen „die Auflösung des langen Parlaments durch Oliver Cromwell" das große malerische Talent des Künstlers zeigt, ohne freilich diesen Mangel ganz verdecken zu können, denn wie vermöchte man einen Cromwell anders denn als Engländer zu verstehen?

Weit glücklicher in der Auswahl der Stoffe, weil viel gebildeter war Hermann Kaulbach, Sohn des Wilhelm (geb. in München 1846), der erst von der Universität zur Malerei überging und Schüler Pilotys ward. Mit glänzendem Farbensinn begabt, erregte er schon große Aufmerksamkeit durch eine „Kinderbeichte" voll malerischen Reizes, der er dann noch einen „Hansel und Grethel bei der Hexe", „die letzten Augenblicke Mozarts", 1874 „Sebastian Bach an der Orgel bei Friedrich dem Großen" mit wohlverdientem Beifall folgen ließ. Seither hat er viel illustriert,

so mit besonderem Glück aus Freitags „Ahnen", dann malte er eine Lucrezia Borgia vor ihrem Vater tanzend, neuerdings einen Friedrich II. an der hl. Elisabeth Leiche (Städtisches Mus. Wiesbaden), alles erfreuliche, echte Kunstwerke, wenn er auch vielleicht die Frische der Empfindung bei den frühesten nicht mehr erreichte. War das, was viele historische Szenen der Schule nicht vollkommen glücken ließ,



Krönung der heiligen Elisabeth. Von Hermann Kaulbach
Nach einem Holzschnitt in der Gartenlaube

vorzugsweise der Bildungsmangel ihrer Autoren, der sie verhinderte, historische Figuren zu begreifen, so fand Kaulbach sich im Gegenteil durch seine Bildung bei solchen Stoffen entschieden gefördert. Daß ihm, wie den meisten, der malerische Reiz oft über die Schärfe der Charakteristik geht, ist jedenfalls ein verzeihlicher, weil echt künstlerischer Fehler. — Sehr begabt ist auch der Grieche Nik. Gysis (geb.

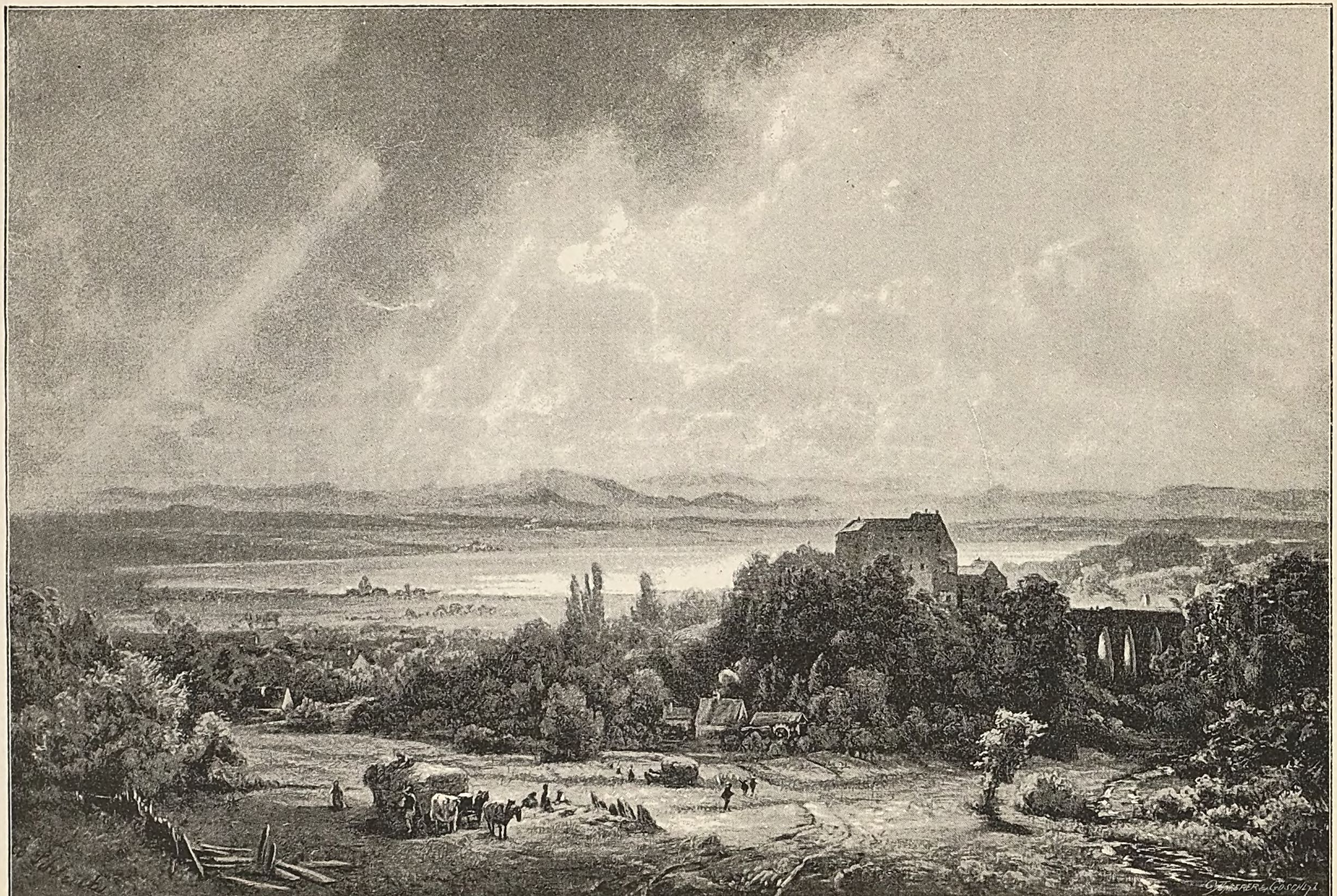
17*

1842 auf der Insel Tinos), der früh nach München und zu Piloty kommend, sich da bald auszeichnete und — ganz charakteristisch — der war, welcher infolge einer Konkurrenzaufgabe in München die erste Verherrlichung des Jahres 1870 in einem Bilde des Anlangens der Nachricht von Sedan brachte, das von Geist und Witz sprühte. Er hat sich dann vorzugsweise auf griechische Volksszenen verlegt, die er so liebenswürdig als humorvoll schildert. Ebenso hat er bei einer „Kunst mit ihren Genien" viel köstlichen Humor und Eigenart gezeigt, wie denn dieser Künstler unstreitig zu den begabteren der Schule gehört und jetzt an der Akademie als Lehrer wirkt.

Eine ganz eigentümliche Wendung nehmen zwei der frischesten Talente der Schule, Rudolf Seitz (geb. in München 1842), der erst von seinem Vater Franz Seitz gebildet, dann in die Schule Pilotys eintrat und in derselben einen Peter Vischer u. a. mit glücklichem Erfolg malte, ebenso im Landshuter Rathaus, dann aber erst zur Fassadenmalerei, hierauf zur Illustration und Ornamentik überhaupt überging, wo wir ihm wieder begegnen werden. Ganz ähnlich ging es dem reichbegabten Ferdinand Barth (geb. 1842 in Partenkirchen), der erst Schüler von Kreling in Nürnberg, sich zum Ornamentiker und Illustrator bildete, bis er durch einen bei Braun & Schneider erschienenen Totentanz Aufsehen erregte und dann zu Piloty nach München kam. Nachdem er die Feldzüge von 1866 und 70 mitgemacht, malte er einige Ölbilder, so die köstliche Szene mit dem Kästchen aus dem „Kaufmann von Venedig", ging dann aber bald wieder zur Illustration und Ornamentik über und zeichnete z. B. einen reich illustrierten Bibliotheks-Katalog für Fr. v. Kramer-Klett, ebenso den Entwurf des Grabdenkmals für Graf Spaur in Salzburg neben gar vielen prächtig sinn- und phantasievoll erfundenen Diplomen, Adressen, Handzeichnungen ꝛc. Dann ist er Professor an der Kunstgewerbeschule geworden, wie Seitz später Konservator am Nationalmuseum. — Beide vortreffliche Künstler sind jetzt Hauptstützen des Münchener Kunstgewerbes, da sie den nationalen Charakter mit ungewöhnlicher Energie in ihren Werken aussprechen und zugleich mit köstlichem Humor paaren.

Heiligenmaler hat die Schule nur einen einzigen in dieser Zeit gebildet: den Schweizer Severin Benz (geb. 1834 im Kanton St. Gallen), der schon 1857 bei Piloty eintrat, dann sich aber in Italien weiter bildete, ohne den Schultraditionen je untreu zu werden. Er hat viel für die Kirchen seiner Heimat gemalt und neigt bei gutem Farben- und Formensinn besonders zur Darstellung idyllisch-religiöser Stoffe, wie denn seine Bilder „Christus als Gärtner bei der Magdalena", „Die Flucht nach Ägypten", „Die Samariterin am Brunnen" ꝛc. zu seinen ansprechendsten Werken gehören, bei denen er viel von der Derbheit seiner Landsleute, aber auch ihr gesundes Naturgefühl und ihre Männlichkeit zeigt.

Selbst für die Tier- und Landschaftsmalerei erwiesen sich die Prinzipien der Schule besonders fruchtbar, so bei Otto Gebler (geb. in Dresden 1838), der an der dortigen Akademie gebildet, früh zu Piloty übertrat und seiner Schule unläugbar den gesunden Vortrag und die vortreffliche Charakteristik der Wolle, des Felles ꝛc., bei seinen meisterhaften, die Tiernatur so fein beobachtenden als mit köstlichem Humor schildernden Bildern verdankt, die oft wahre Perlen deutscher Kunst sind, und wo ihm besonders Schafe und Hunde köstlich gelingen. Auch Hofner lernte in der Schule besonders die Schafe gut darstellen. Karl Ludwig



Der Starnberger See. Von Eduard Schleich

aber (geb. 1839 in Sachsen-Meiningen) kam von Nürnberg nach München zu Piloty, wo er sich zum Landschafter ausbildete, der erst Oberbayern, dann Italien, hierauf aber vorzugsweise das Hochgebirge ebenso poesie- als stimmungsvoll darstellte. Erst nach Düsseldorf übersiedelnd, ward er von dort an die Stuttgarter Kunstschule berufen, verließ aber auch diese bald wieder, als er einen Ruf nach Berlin an die Akademie erhielt, wo er durch die großartige Auffassung und das Stilgefühl seiner Gebirgsbilder wie ihre ergreifende Stimmung einen hohen Rang einnimmt.

Ist es eine bekannte Eigenheit der Deutschen, daß bei ihnen der Stammes- oder selbst der Korpsgeist weit stärker ist als der Nationalgeist, so war das auch im höchsten Grade bei dieser ersten Abteilung der Piloty-Schule der Fall; aus allen Nationen zusammengeströmt, bildete sie sich bald nicht nur eine eigene Kunst, sondern auch ihr eigenes Moralsystem und ihre Politik aus. — Wir waren daher schon darum genötigt, sie gesondert zu behandeln, weil man jedem ihrer Werke noch lange augenblicklich den Schulursprung ansah. Ihre volle Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte hat sie allerdings erst später erlangt, wo Hans Makart, Max, Defregger und Lenbach sie weit stärker beeinflußten, als Piloty selber, ja für die ganze Münchener Kunst maßgebend wurden.

Die Landschaftmalerei dieser Epoche hat zunächst das große Verdienst, daß sie mit am meisten zu jener allgemeinen Verbesserung der Färbung in der Münchener Kunst beitrug, welche die Epoche charakterisiert. Denn sie war es, welche die ersten eigentlichen Koloristen erzeugte. Deshalb ist ihr Einfluß noch sehr bedeutend in dieser Zeit, während er später auffallend rasch abnahm, nachdem die Figurenmaler erst mehr gelernt hatten.

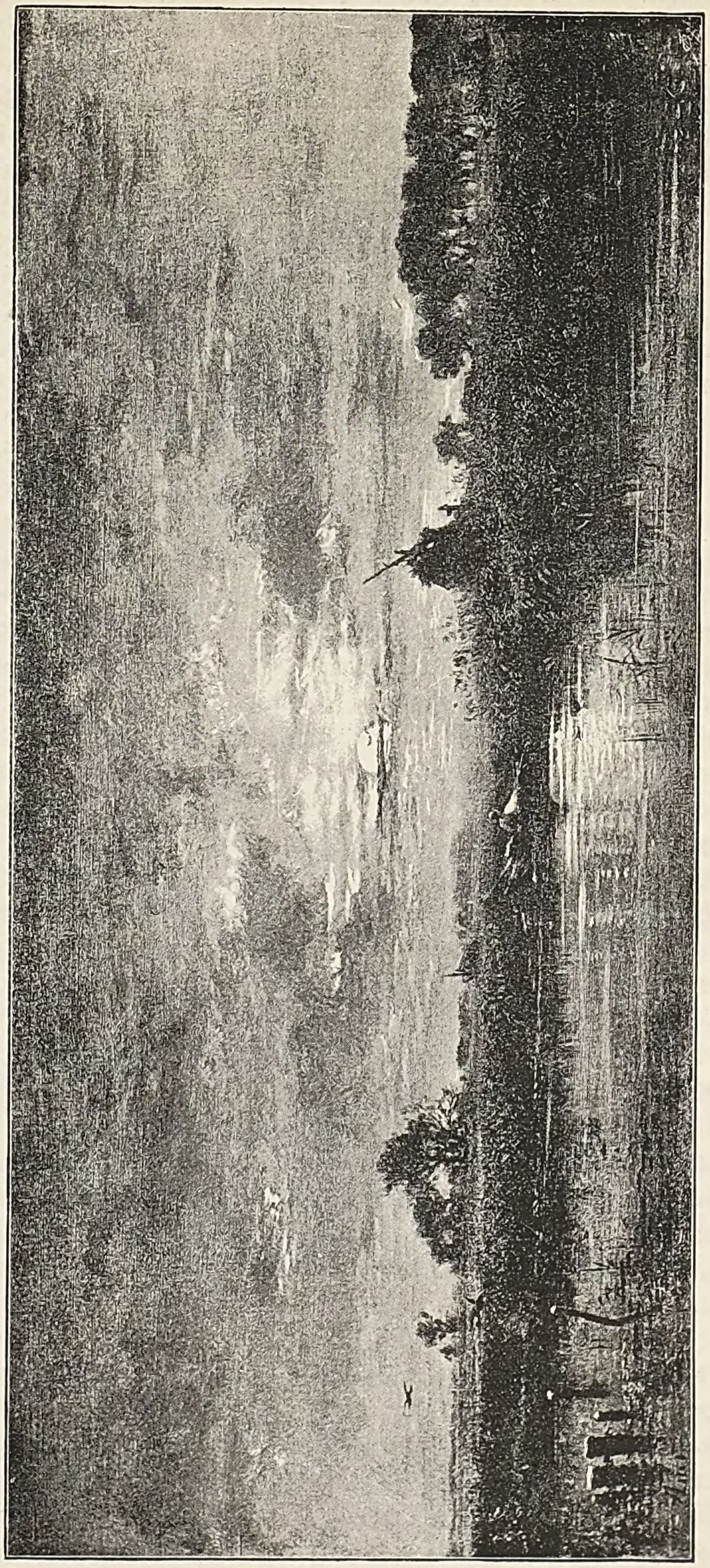
Zunächst nach 1848 blieb freilich die große Rottmannsche Schule immer noch maßgebend, obwohl gerade sie der Verbesserung des Kolorits am meisten im Wege stand, da sie, allen Wert auf Zeichnung und Komposition legend, geneigt war, die koloristischen Mängel des Meisters eher noch zu übertreiben. Als aber 1848 Rahl nach München kam, so wirkte er durch seine Anregungen bald auf die Landschafter noch mehr als auf die Historienmaler. So auf Bernh. Stange, Spitzweg, Fr. Voltz, ganz besonders aber auf Ed. Schleich, dem er das Verständnis für die Schönheit der Rubensschen Landschaften erst eröffnete. Nicht am wenigsten infolge seiner Einwirkung, noch mehr aber durch die jener französischen Koloristen wie Marilhat und Decamps erfuhr er in dieser Zeit eine vollständige Umwandlung. Er hatte zwar von Decamps nur ein kleines Bildchen, von Marilhat zwei gesehen, das genügte aber neben dem Studium der Rubensschen Bilder in der Pinakothek und des dortigen Paul Potter, um diese Umkehr bei ihm hervorzurufen, ihm zu zeigen, daß Licht und Farbe, nicht die feste Form den Hauptreiz der Landschaft bilden. Während er also früher nur Hochgebirgsszenen, Alpen mit weiter Ferne, oder im Frühnebel gemalt (N. Pinakothek), so stieg er jetzt auf einmal in die oberbayerische Ebene hinab und studierte ihre herrlichen Lüfte auf seinen ewigen Spaziergängen, ohne je eine Linie zu zeichnen, sondern alles im Gedächtnis bewahrend. Er malte sie im Frühjahr, wenn gepflügt wird, mit den weißen Frühlingswolken

in der blauen Luft, oder wenn sie im Herbst ihre gelben Stoppelfelder zeigt, mit den schneeigen Bergen im Hintergrund. Mit diesen einfachen Gegensätzen von braun und blau in allen möglichen feinen Nüancierungen brachte er jetzt auf einmal die reizendsten Dinge hervor, nachdem er vor allem die atmosphärischen Vorgänge, das Spiel des Lichts auf der weiten Fläche oder am fernen Gebirg wiedergab. Hatte die Rottmannsche Schule immer bunt und schwer gemalt und den Zauber von Luft und Licht, der in der Landschaft ja herrschend ist, gar nicht verstanden, so entwickelte er nun auf einmal das genaue Gegenteil: mit der größten Ökonomie der Mittel die feinsten und schlagendsten Wirkungen lediglich durch sie hervorzubringen. Freilich gehörte dazu auch eine Freiheit des malerischen Vortrags, die der Schule bis dahin völlig fremd geblieben war, seinen Bildern daher einen ganz neuen Reiz verlieh durch die anscheinend so mühelose Art der Hervorbringung. Alle Welt erstaunte, daß der bis dahin wenig beachtete Künstler dieser rauhen Heimat nunmehr Schönheiten abgewann, die bisher niemand entdeckt hatte, während sie sich mit denen Italiens und des Orients gar wohl messen konnten. Als er dann noch die am Rande der Alpen liegenden herrlichen Wasserbecken in den Kreis seiner Darstellung zog und dem bis dahin kaum beachteten Starnberger- und Chiemsee die überraschendsten Bilder verdankte, da er sich lediglich um Luft und Wasser, Licht und Farbe kümmerte, alles Detail mit breiter Großartigkeit abthat, an dem die bisherige Kunst immer haften geblieben war und darüber die Wirkung verdorben hatte, so war sein Sieg vollendet. Die anscheinend spielende Leichtigkeit der breiten Behandlung, die im schärfsten Gegensatze zu der bisherigen Peinlichkeit der Mache stand, vermehrte die Wirkung seiner Bilder nicht wenig, wie sie eine ungeheure Eroberung für die Schule war, deren Maltechnik er vollkommen umgestaltete. Das Publikum, anfänglich entsetzt über diesen Mangel der ihm lieb gewordenen, dem etwas kleinlichen nationalen Charakter so entsprechenden Pedanterie und der peinlichen Ausführung, brauchte dagegen viele Jahre, bis es sich an diese Art gewöhnte, die aber bei den Künstlern umsomehr Erfolg hatte. Als er vollends mit seinen prächtigen Isarlandschaften kam oder die Farbenpracht des Starnbergersees nach vorübergegangenem Gewitter zeigte (Gal. Schack) und damit alle Nachbarn auf den Ausstellungen totschlug, gewöhnte sich doch allmählich auch das Publikum an ihn. So kann man denn sagen, daß Schleich uns die Schönheit der eigenen Heimat erst aufgeschlossen habe.

Was an der Darstellung der späteren Impressionisten-Schule der Franzosen Berechtigtes ist, findet man bei ihm alles schon voll ausgebildet, das »plein air« mit dem jene soviel Lärm machten, ist bei ihm überall zu finden, nur viel poetischer empfunden. Denn wie der wohlabgewogene rhythmische Linienfluß den der Rottmannschen, machen Licht und Farbe den Reiz seiner Bilder aus. Dieselben sind sehr zahlreich, da er dann später selbst die römische Kampagna und den venezianischen Lido ein paarmal, die holländischen Dünen und Flußufer sehr oft behandelte. Zum besten gehört ein Chiemsee mit Regenbogen, die große Isarlandschaft (N. Pinakothek), ein Hohlweg bei Dachau (Sammlung Lobmeyr in Wien), dem er überhaupt eine Reihe seiner schönsten Bilder entnahm, die Schackschen Bilder u. a. m. Wie sehr sich aber die Preise der Bilder in dieser Zeit steigerten, mag man daraus sehen, daß er, der bis gegen 1866 jährlich nur etwa 12—1500 fl. verdient hatte, von da an mehr als das Zehnfache einnahm.

Durch ihn verlor die Münchener Landschaftmalerei rasch das Schwere und Bunte, was ihr bis dahin angeklebt, denn gerade weil Schleich keine eigentlichen Schüler hatte, wirkte er umsomehr auf die ganze Schule. Unter seinen direkten Nachahmern wären bloß Dietr. Langko (geb. zu Hamburg 1819) und Gebhard zu erwähnen, wie denn auch Friedr. Voltz viel Einfluß von ihm erfuhr, mit dem er mehrere große Bilder gemeinsam malte. Auch Jul. Noerr (geb. 1827 zu München), ursprünglich Schüler Steffans, ward von ihm beeinflußt und verdankt dem reizend empfundene Bilder aus der Münchener Umgegend, die er durch geschickt erfundene Figuren zu poetischen Idyllen gestaltet.

Fast noch bedeutender und nachhaltiger als Schleich wirkte dann der auch wesentlich von ihm mit bestimmte Adolf Lier (geb. 1827 in Herrnhut, † in München 1882). Erst Architekt, war er dann 1851 Schüler Richard Zimmermanns geworden und hatte bereits



Mondschein an der Isar. Von Adolf Lier

Aufsehen mit mehreren Bildern gemacht, ehe er 1861 und auch später noch Paris besuchte, wo er sich an Jules Dupré anschloß. Bei seiner Rückkehr trat er nun mit Landschaften auf, die sich noch inniger und schlichter an die heimische Natur anschließend, gerade durch die Einfachheit der Gegensätze und Mittel einen großen Eindruck machten. Ebenso hat er das feine Grau erst in die Schule eingeführt. Weit ärmer an schöpferischem Talent als Schleich, aber durch die Feinheit und Innigkeit seiner die „Stimmung" zur Hauptaufgabe machenden Schöpfungen imponierend, hat er eine große Schule gebildet, die das schlichteste Naturstudium zu ihrem Prinzip erhob. Von eigenen Arbeiten sind eine Kartoffelernte bei München, die Ernte auf der Fraueninsel im Chiemsee, Herbstmorgen bei Dachau, Kanallandschaft bei Schleißheim, Mondschein an der Oise, Abend an der Isar (Nat. Gal.), mehrere Partien aus dem englischen Garten und die Theresienwiese bei München (N. Pinakothek) zu erwähnen.

Das größte Verdienst beider Meister ist es indes, der Schule erst gezeigt zu haben, daß man viel besser fahre, das Schöne daheim, als im Ausland zu suchen, schon weil man da in beständiger Berührung mit der dargestellten Natur bleibt, während man bei Schilderung italienischer und sonstiger Landschaften eben dieser mangelnden Berührung halber regelmäßig bald manieriert wird, ein Schicksal, dem Rottmann so wenig entging, als Preller oder alle anderen. Die italienische Landschaft ward daher nur mehr von sehr wenigen Künstlern außer denen der Rottmannschen Schule angebaut, so von Robert Krause (geb. 1813 in Petersburg, † in München 1885), der in Dresden, Paris und Düsseldorf gebildet, erst Italien, dann vier Jahre lang Südamerika gleichzeitig mit dem als Künstler freilich herzlich unbedeutenden aber durch seine langjährigen Reisen in Amerika bekannt gewordenen Joh. Moritz Rugendas (geb. in Augsburg 1802, † in Weilheim a. T. 1858), besucht hatte und 1858 in München seinen Wohnsitz nahm. Ein feinfühliger Künstler, hat er von den italienischen Landschaften nicht mehr lassen können, obwohl sein bestes Bild ein „Herbst im Nymphenburger Park" ist. Seine meist der Kampagna entnommenen Bilder haben alle einen melancholischen Zug, besonders in späterer Zeit. Weit glücklicher war Gustav Cloß (geb. 1840 in Stuttgart, † 1870 in Prien), der ursprünglich Schüler Funks in Stuttgart, dann München und 1863 Italien, später auch noch Paris und Brüssel besuchte, um sich von 1866 an in München niederzulassen, wo er durch seine vorzugsweise die italienische Baumnatur schildernden, überaus malerisch aufgefaßten Bilder nicht weniger Aufsehen machte, als durch seine trefflichen Landschafts-Illustrationen zu deutschen Dichtungen. Letztere in „Natur und Dichtung" zu einem Album vereinigt und von seinem Bruder meisterhaft in Holz geschnitten, gehören zum Besten, was wir in der Art besitzen.

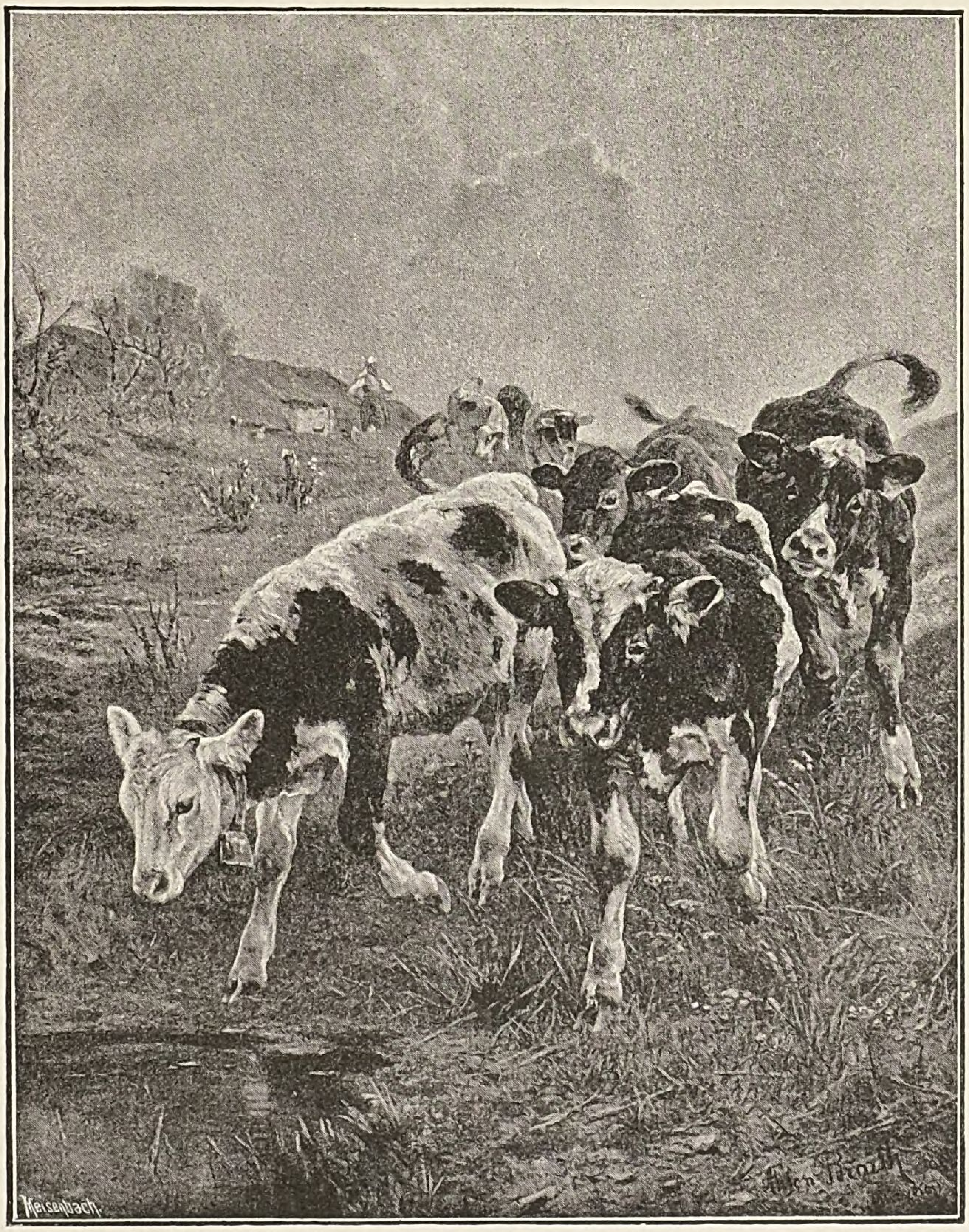
Zur stilisierenden Darstellung der heimischen Natur neigte dann auch noch Adalbert Waagen (geb. 1834 in München), Schüler von Alb. Zimmermann, dem er nach Mailand folgte, 1859 aber zurückkehrte, um sich nunmehr ganz der Gebirgsdarstellung zu widmen, was ihn auch später veranlaßte, nach Berchtesgaden überzusiedeln. Ihm verwandt ist der frühere Schüler Julius Langes, Karl Millner (geb. 1828 in Lindau), der sich durch seine eleganten Darstellungen des Gebirges mit allen Details eine Zeit lang viel Ruf erwarb. Die N. Pinakothek enthält mehrere Bilder von ihm. Mehr der deutschen Waldnatur widmet sich Paul

Paul Weber

19. I † 12. X. 1916 /3.

Weber (geb. 1825 in Darmstadt), Schüler von Lukas dort, der erst den Orient, dann zehn Jahre lang Amerika besuchend, 1858 zurückgekehrt, sich bald wieder der heimischen Natur mit Stilgefühl und poetischer Empfindung zuwendete.

Auch Joh. Fischbach (geb. 1797 zu Gravenegg, † 1871 zu München), widmete sich in Wien der Landschaft- und Sittenbildmalerei mit entschiedenem Er-



Ein lustiger Morgen. Von Anton Braith

folg, kam dann nach Salzburg und von da nach München, immer mit Schilderungen aus dem Salzkammergut, dann mit Waldbildern aus der Münchener Umgebung beschäftigt, die er mit poetischer Empfindung und Stilgefühl wiedergab. So den Untersberg im Schnee (N. Pinakothek) u. a. m.

Hier wären dann noch der ebenfalls aus Salzburg eingewanderte Schweizer Schiffmann, der Onkel und Erzieher Makarts, zu erwähnen und der früh verstorbene Aug. Geist (geb. 1835 zu Würzburg, † 1868 zu München), Schüler von Bam-

berger, ebenso Wilh. Meixner, beide Stimmungsmaler von Talent, endlich Meermann u. a. m.

Eine besonders reiche Entwicklung gewann die Tiermalerei in dieser Zeit, zunächst durch das Verdienst des Fr. Voltz, dem dann bald Ludwig Hartmann (geb. 1835 in München) mit überaus wahr und zierlich ausgeführten Szenen mit Pferden, im Geschmacke Wouvermanns, so Schiffszügen, Pflügen und Ernten u. dgl. folgte, welche durch die heitere Stimmung und feine Charakteristik eine beliebte Spezialität wurden, über die der Künstler freilich nicht mehr hinausging. Um so glänzender entfaltete sich das Talent von Anton Braith (geb. 1836 in Biberach), der um 1854 von Stuttgart nach München kam, sich erst an Voltz anschloß, aber bald ganz seinen eigenen Weg ging, der ihn zu ebenso großartiger Zeichnung als dramatischer Auffassung der Haustiere, sowohl der Rinder, als der Schafe und Ziegen führte. Besonders in der Individualisierung der Tiercharaktere war er bald unerreicht und jedenfalls vollkommen neu, da es ihm nicht einfiel ihnen wie Landseer menschliche Affekte zu leihen, obwohl es ihm an gesundem Humor keineswegs mangelt. Dabei ist sein Vortrag ebenso flott und meisterhaft, als seine Färbung kräftig und wahr, weshalb man denn seine zahlreichen Bilder in ihrer Art klassisch nennen kann. So die „Kühe im Krautacker", „Der Ochsenzug" (Hamburger Kunsth.), „Heimkehrendes Vieh" und „Ruhende Schafe", „Herde am geschwollenen Bach", „Vor dem Gewitter fliehende Herde," „Aus dem brennenden Stall getriebene Ochsen", „Aus dem Stall getriebene Rinder" (National-Galerie) ꝛc. Unstreitig nimmt der unablässig studierende Künstler dermal den ersten Rang unter unseren Tiermalern ein, da er die Landschaft nicht wie Voltz zur Hauptsache macht, sondern dieselbe nur als Ergänzung behandelt. Allerdings beginnt seine glänzende Periode erst in den siebziger Jahren. Hier wäre auch noch des lustigen Tierzeichners Max Haider, dessen Schnurren in den „Fliegenden Blättern" und Münchener Bilderbogen so viel Beifall fanden, und des früh verstorbenen Friedr. Lossow (geb. 1837 zu München, † 1872) zu gedenken, der ebenfalls für beide Publikationen sehr viel und witziges geliefert hat. Ebenso zeichnete er vortreffliche Bilder aus dem deutsch-französischen Krieg. Seine Malereien fanden weniger Beifall, weshalb er sich ganz auf die Illustration verlegte. Ähnliches gilt auch von dem Tierzeichner Leutemann, der an den Münchener Bilderbogen sehr fleißig war, später aber nach Leipzig übersiedelte.

Die Architekturmalerei ward neben Gerhard, Gail, Neher und Kirchner in dieser Zeit besonders von Konrad Hoff (geb. 1816 zu Schwerin, † 1883 zu München), vertreten, der, erst Dekorationsmaler, sich dann der Darstellung von Interieurs, so der Schlösser von Schleißheim, Nymphenburg u. a. zuwendete, später viel aus Venedig malte und sich auch als langjähriger Vorstand der Münchener Künstlerschaft unläugbare Verdienste erwarb.

Äußere Ansichten malte mit ebenso vieler Bravour als gründlicher Kenntnis Chr. Jank (geb. 1833 in München), der ein Schüler Kirchners, sich später als Hoftheatermaler großen Ruf erwarb. — Auch Fr. Eibner (geb. in Hilpoltstein 1826, † 1877) hat sich als Aquarellist, der halb Europa um Stoffe plünderte, berechtigten Ruf erworben.

Immerhin wird es bei dieser Übersicht auffallen, wie in dieser Periode der Anteil Bayerns und besonders Münchens an der Künstlerschar bereits mächtig gewachsen ist, die wir hier vorgeführt. Es beweist das jedenfalls, auf welch gesunden Boden die Saat gefallen war, die König Ludwig ausgestreut hatte.

Die vervielfältigenden Künste erfahren in unserer Periode eine totale Umwälzung durch die rasche Verbreitung und Vervollkommnung, welche die Photographie erlangte, und bei der München bald obenan stand in Deutschland. Es hatte da der Photograph Löcherer um 1848 zuerst die Daguerreotypie mit dem Lichtbild auf Papier vertauscht und allerdings noch sehr mangelhafte Porträte auf diese Art hergestellt. Bald nachher widmete sich Franz Hanfstängl dieser Technik und brachte sie in Gemeinschaft mit seinem Schwager Lotze so rasch zu großer Vervollkommnung, daß ihre Ausdehnung bald eine ungeheure ward. Denn zu Hanfstängl gesellte sich nun der ebenso thätige als erfinderische J. Albert aus Augsburg, der als ein ungewöhnlich begabter und unternehmender Mann, während Hanfstängl das Porträt vorläufig noch ausschließlich kultivierte, bereits mit der Reproduktion von Kupferstichen, Holzschnitten, Handzeichnungen begann, um dann später zu der von Ölbildern überzugehen. So vervielfältigte er, wie wir gesehen, mit glänzendem Erfolg die Kohlezeichnungen Kaulbachs zu Goethe und Schiller, die in dieser neuen Form eine ungeheure Verbreitung fanden, dann die grau in grau in Öl gemalten Zeichnungen Rambergs und anderer zur Cottaschen Jubiläumsausgabe von Schillers Gedichten, Rambergs Hermann und Dorothea, Horschelts Zeichnungen u. a. m., so daß seine Anstalt bald die größte in ganz Deutschland war und zeitweise 80—100 Arbeiter beschäftigte. Um den Bedürfnissen der Schule zu entsprechen, legten sich Albert und Hanfstängl nach und nach immer mehr auf die Wiedergabe von Ölgemälden, in welcher Albert es um 1860 schon zu ziemlicher Vollkommenheit gebracht hatte. — Wurde nun einerseits durch die Photographie der Porträtmalerei und Zeichnerei eine anfänglich fast vernichtende Konkurrenz gemacht, so gestaltete sich bald die Konkurrenz des Lichtdrucks auch für die übrigen Vervielfältigungsmethoden kaum weniger empfindlich. Die Lithographie ward durch sie fast völlig verdrängt, mindestens auf den Farbendruck beschränkt, der indes in dieser Zeit auch sehr verbessert ward. Ebenso hörte auch der Kartonstich auf, da man ja Kartons mit der neuen Technik unendlich besser und billiger wiedergeben konnte. Die ihre Blätter zur vollen farbigen Wirkung durcharbeitenden Kupferstecher aber wurden vor allem zu einer großen Verbesserung ihrer Leistungen gedrängt. Hier kam nun der nach München übergesiedelten Nürnberger Stecherschule, die dort errungene technische Übung bald zu gute. So folgte Sichling und Weber, 1849 Fr. Schultheiß (geb. 1823 zu Nürnberg), der viel gewandter als diese, in allen möglichen Manieren zu arbeiten verstand und heute noch thätig ist. Ihm folgte Chr. Preisel (geb. 1818 in München), der erst in Nürnberg, dann in Paris gebildet, den Grabstichel mit großer Energie führte und eine Reihe tüchtiger Blätter stach, von denen Enhubers unterbrochenes Kartenspiel das beste sein dürfte. Ebenso kamen Gustav Goldberg, Konrad Geyer, Fr. Fleischmann, Fr. Wagner, J. Kracker, Joh. Lindner, die alle der Nürnberger Schule entstammten. Dann erschien der treffliche Fr. Vogel (geb. 1828 zu Ansbach), der von Nürnberg auf dem Umweg über Düssel-

dorf und Paris nach München kam und sich hier durch glänzende Blätter nach Piloty, van Dyck, Knaus, Moreto in die erste Reihe stellte. Zuletzt ward der fähigste dieser Stecher, der treffliche Joh. Leonh. Raab (geb. 1825 zu Schwenningen bei Nürnberg), 1869 an Thäters Stelle an die Akademie berufen, wo er eine große Schule gebildet hat, aus der seine Tochter Doris, Wilh. Deininger, Schmidt u. a. zu nennen sind. Raab, der wie Vogel zu den besten Stechern unserer Zeit zählt, hat nicht nur eine Reihe vortrefflicher Bilder nach alten und neuen Meistern gestochen, sondern behandelt auch mit seltenem Geschick die Radierung. So gehört sein die besten Bilder der Pinakothek wiedergebendes Werk zum ausgezeichnetsten, was wir in dieser Technik besitzen.

Neben ihm ist dann noch Joh. Burger (geb. 1829 im Aargau), ein Schüler Thäters zu nennen, der mit entschiedenem Glück zum Farbenstich überging und in diesem Genellis Raub der Europa, die Flora nach Titian, Raffaels Madonna della Sedia, Guido Renis Aurora mit viel Verständnis gestochen hat. † 2. V. 1912.

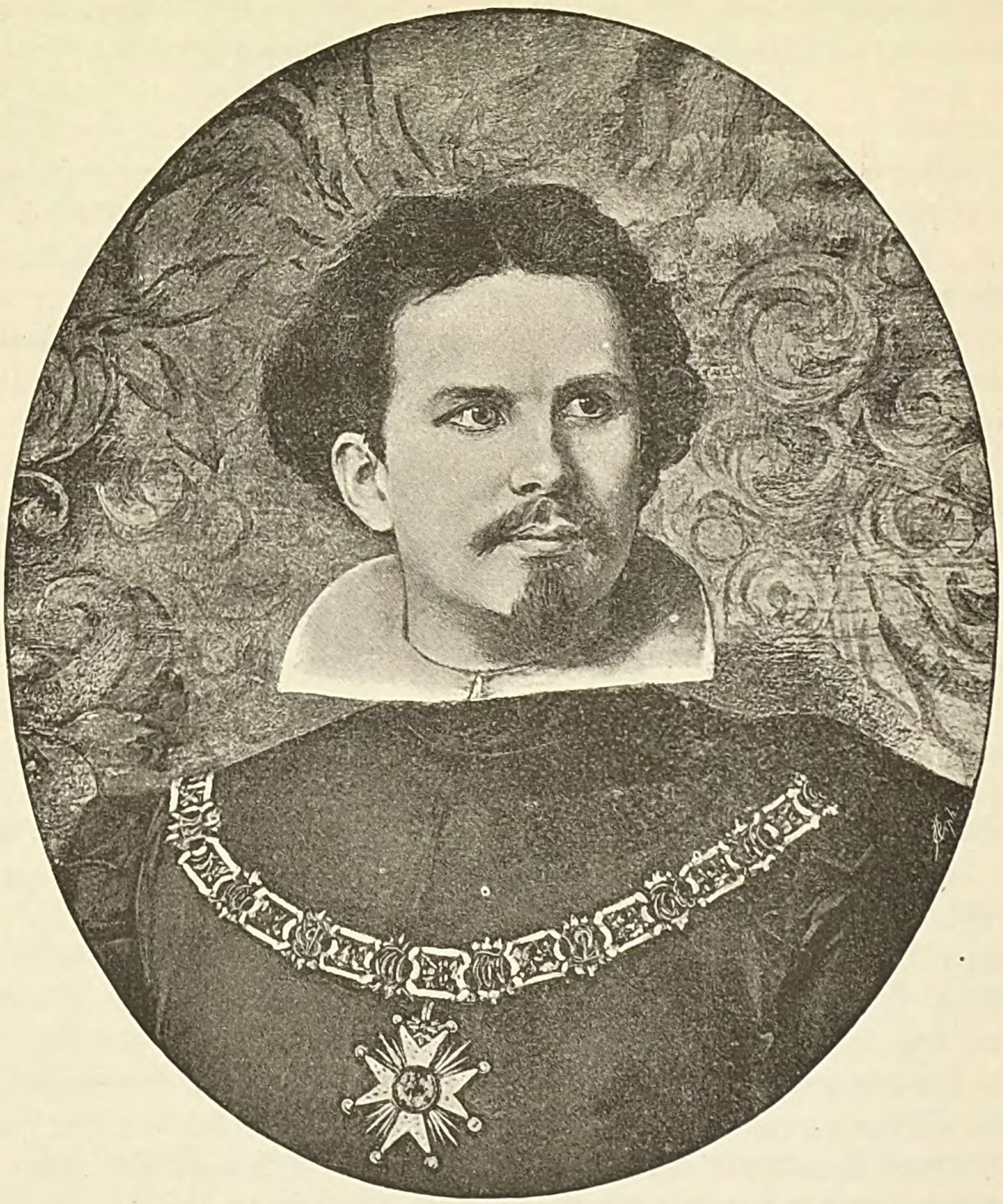
Auch Fr. Wilh. Zimmermann (geb. 1826 bei Merseburg), ein Schüler Thäters und Steinles, hat verschiedene schöne Bilder geliefert, z. B. die Magdalene Batonis, Mittagsruhe von Schütz, Karl V. bei Fugger nach Becker und Ludwig des Bayern Einzug in München nach Neher. So entfaltete denn der Kupferstich gerade unter dem Druck der Mitbewerbung der Photographie eine Thätigkeit wie nie zuvor, brachte es erst jetzt zu Leistungen, die denen des Auslands ebenbürtig erschienen. Aber der Einfluß der Photographie machte sich bald in allen Künsten sehr fühlbar und drängte sie zu größerer Wahrheit hin, so der realistischen Richtung Vorschub leistend und zugleich ein ungeheures Material zur Benutzung bietend. Ähnliches kann man selbst vom Holzschnitt sagen, der in dieser Zeit ebenfalls erst einen großen Aufschwung nahm und zu einer farbigeren, effektvolleren Behandlung überging. Dies geschah besonders in den großen Ateliers von Braun & Schneider, Knilling und Knesing, später auch bei Wilh. Hecht, die mehr oder weniger alle von Menzel beeinflußt wurden, und denen die Photographie durch Übertragung der Zeichnungen auf den Holzstock bald die größten Dienste leistete.

Weil es hier allen anderen voransging in kluger Benützung der neuen Erfindung, war es gerade diese Periode, in welcher das vollständige Übergewicht Münchens über alle übrigen deutschen Kunststädte auch in den vervielfältigenden Künsten unzweifelhaft festgestellt ward, und sich der Kunsthandel neben dem Verlagsgeschäft immer kräftiger entwickelte. Gab es kaum irgend einen Künstler, der nicht gelegentlich illustrierte, so hatte dies bald zur Folge, daß sich die Verleger in ganz Deutschland vorzugsweise nach München wendeten, wenn sie Illustrationen brauchten, wie denn die großen illustrierten Blätter, die nun nach und nach den „Fliegenden" und der Leipziger „Illustrierten" eine eifrige Konkurrenz zu machen suchten, mindestens die Hälfte ihres Materials allein von der Münchener Schule bezogen. Dadurch aber, daß in solcher Weise die ganze Nation an die Stelle der fürstlichen Protektoren trat, ward die Kunst mehr und mehr unabhängig von der Gunst einzelner Beschützer, was nicht am wenigsten die große Umwandlung erklärt, die gerade in dieser Zeit mit ihr teils schon vorging, teils sich langsam vorbereitete. — Denn indem Künstler wie Schwind, Richter, Enhuber, Ramberg, durch ihre Einkehr ins deutsche Leben selber, das Herz der Nation viel tiefer berührten, als dies der Klassizismus bisher je vermocht, so machten sie die Kunst erst volkstümlich. Ebenso hatte

die Pilotysche Schule bald die Wirkung, den Einfluß der französischen Kunst bei uns erst zu mindern, dann fast ganz zu brechen, nachdem jetzt die Münchener Bilder die Konkurrenz mit den Werken jener auf allen Ausstellungen bestanden.

Weit weniger Erfreuliches ist in dieser Zeit vom Kunstgewerbe zu melden, dessen vollständigen Bankerott auf der Industrie-Ausstellung von 1854 wir schon erwähnt. Zwar wurde bald nachher die Schule des Vereins zur Ausbildung der Gewerke durch Ferd. v. Miller, Franz Seitz, Voit, Neureuther, Bürcklein u. a. gegründet und Dyk zum Lehrer derselben bestellt, aber der Druck des „neuen Baustils“ mit seiner Geschmackstyrannei, gegen die im Stillen jedermann opponierte, ließ kaum noch irgend eine erhebliche Besserung des Kunsthandwerks in dieser Zeit aufkommen. Schon darum nicht, weil weder Bürcklein noch Riedel viel verzierendes Talent besaßen. Was entstand, geschah im stillen oder offenen Gegensatz zum „neuen Baustil“. Der größte Gewinn dieser Zeit war, daß sich nach und nach Adolf Seder, Franz und Rudolf Seitz, Fritz v. Miller, Halbreiter u. a. immer mehr zu trefflichen Zeichnern und Modelleuren ausbildeten. Im Stillen reifte auch Lorenz Gedon (geb. 1843 in München, † ebenda 1884) sein geniales Dekorations-Talent aus. Doch das alles entfaltete sich erst in der Periode nach 1864 zu öffentlicher Wirksamkeit.

Jetzt wurden eigentlich nur die Lehrer gebildet, welche in der Folge die Gemeinsamkeit und den Zusammenhang der Kunst mit der Industrie erst feststellen sollten. Ist doch diese ganze Zeit von 1848—1866 nur eine des Übergangs vom romantischen Klassizismus zu einer realistischen und nationalen Kunst. Sie hatte sich durch erneutes Studium der Natur und der alten Meister erst selber eine Technik zu erobern, und den verlorenen Zusammenhang mit der Nation wieder herzustellen, ehe sie die Lehrerin der Industrie werden konnte. Diese Aufgabe hat sie aber in bewunderungswürdiger Weise gelöst, obgleich ihre eigenen Schöpfungen, wie die aller Übergangsperioden, im ganzen nur wenig Erquickliches darbieten, da die großen, neuen Talente alle erst sich zu bilden hatten. Daß aber eine neue, glänzendere Zeit nahen konnte, das hat unzweifelhaft erst diese ermöglicht.



Ludwig II. König von Bayern. Von Franz von Lenbach

König Ludwig II. 1864—1886

Einleitung

Es ist das Kennzeichen aller wahrhaft schöpferischen Kunstrichtungen in Deutschland, daß sie nicht durch die Gunst der Monarchen oder sonstiger einzelner Beschützer hervorgerufen wurden, sondern wenn nicht im offenen Gegensatz zu den herrschenden Mächten doch von ihnen ziemlich unbeachtet sich frei aus dem Schoß der Nation heraus entwickelten. Wenn weder Dürer noch Holbein sonderliche Förderung durch deutsche Herrscher empfingen, Lessing die Aufmerksamkeit Friedrichs des Großen niemals fesseln konnte, wenn Schiller, Semper und Richard

Wagner vollends vor ihren Landesvätern flüchten mußten, wenn es selbst sehr bestreitbar ist, ob Weimar günstig auf Goethe eingewirkt habe — wenn Uhland und Heine sich kaum geduldet sahen, selbst Menzel nur spät Förderung fand, so liegt darin offenbar eine innere Notwendigkeit. Konnte sich doch selbst Ludwig I., der größte aller deutschen Kunstprotektoren ihr nicht entziehen, da gerade die Kunstrichtung, die er vorzugsweise gefördert, noch bei seinen Lebzeiten jeden Einfluß verlor. Ähnliches gilt ganz besonders von der nunmehr in München beginnenden Kunstepoche, die mit der Regierung König Ludwig II. ungefähr zusammenfällt. Auch ihr Bestes hat von ihm keine Beachtung oder Förderung erfahren. — Denn selten hat ein Regentenleben so verheißend für die Kunst begonnen, ist so wirkungslos verlaufen und hat so tragisch geendet, als das dieses kunstliebendsten, wie unglücklichsten aller bayerischen Herrscher. —

Gerade die schon unmittelbar nach der Thronbesteigung erfolgende Berufung Richard Wagners und seine Hereinziehung in die Intimität des von der Natur anscheinend aufs glänzendste begabten, geistig und körperlich gleich reich ausgestatteten jungen Fürsten erwies sich bald als höchst verhängnisvoll. — Denn wie man auch sonst von dem genialen Künstler urteilen möge, der seit vierzig Jahren das ganze musikalische Leben Deutschlands in fortwährend steigendem Maße beherrscht, weil er das ungeheuere Verdienst hatte, dasselbe in seinen Schöpfungen zuerst wieder auf den nationalen Boden zu stellen, — als einflußreicher Berater eines jugendlich unerfahrenen Herrschers war er doch gewiß nicht am Platze. Denn wie sollte ein solcher der einschmeichelnden und verführerischen Beredsamkeit, mit welcher der Meister eine pessimistische Weltanschauung im Sinne Schopenhauers vortrug, Widerstand leisten? Vorab, wenn sie seinen eigensten Neigungen so sehr entsprach? Leider scheint niemand dagewesen zu sein, der dem jungen Könige das Goethesche „Jüngling, merke dir in Zeiten, wo Herz und Sinn im Streite steht, daß die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht" zugerufen hätte. — Was die Richard Wagnersche Muse aber gewiß am allerwenigsten verstand, das war einen glühenden Jüngling Maß halten zu lehren. —

So sah es denn in München bald aus, als ob ganz Bayern, ja die Welt, eigentlich nichts anderes mehr zu thun hätten, als Wagnersche Musik zu hören, oder jedenfalls alles Übrige dieser Hauptbeschäftigung unterordnen sollten. Natürlich wehrte sich dagegen der Volksinstinkt bald in roher, bald in gemessener Weise und vereitelte so auch viele gute Absichten des Königs. — Dies geschah indes nicht, ohne daß diese Episode einen ebenso nachteiligen Eindruck auf das Gemüt des jungen Königs wie des Volkes zurückgelassen, eine tiefe Entfremdung zwischen beiden hervorgerufen hätte. — Denn der erstere erhielt seine Freundschaft dem Künstler trotz alledem fast lebenslang und welche Schwankungen auch in dem Verhältnis beider stattfanden, auf die Ausbildung der romantischen Willkür in der Weltanschauung des Monarchen hat der Romantiker Wagner wahrscheinlich den nachteiligsten Einfluß umsomehr ausgeübt, als der König die Neigung zu derselben ohnehin schon vom Großvater geerbt hatte. Sie beherrschte ihn denn auch bald so ganz, daß ihn die Wirklichkeit überall abstieß, und er dadurch früh in jene völlige Vereinsamung geriet, die zu geistiger Krankheit mit verhängnisvoller Notwendigkeit führen mußte. — Und doch hätte die Zeit so dringend einen Monarchen auf dem bayerischen Thron gefordert, der dieser Wirklichkeit Verständnis und Liebe entgegenbrachte! Denn sie trat als-

bald so gebieterisch auf, daß alle Visionen vor ihrem gewaltigen Tritt verschwinden mußten! —

Nur aus dieser sehr früh mit dem Einspinnen in eine phantastische Traumwelt beginnenden geistigen Erkrankung des Königs läßt es sich erklären, daß dieser kunstliebende Herrscher auf die Münchener Malerei dieser Epoche so gut wie gar keinen, auf die Baukunst und Bildhauerei nur einen wenig glücklichen Einfluß ausgeübt hat. — Trotz vieler und schwerer Nachteile, die es im einzelnen hatte, darf man dies immerhin noch als ein Glück bezeichnen, da die Entwicklung nunmehr wenigstens eine freie und ungestörte ward. Ja, dank der ungeheueren Aufregung des nationalen Geistes selber, welche die Katastrophen von 1866 und 1870 hervorriefen, muß man gerade diese Epoche von 1864—80 als die nach allen Richtungen hin schöpferischste und eigenartigste, welche die Münchener Kunst überhaupt kennt, bezeichnen. Zunächst durch die verhältnismäßig größere Freiheit von fremden Einflüssen, als sie bis jetzt jemals stattgefunden. Dann aber, und dies war die Hauptsache, durch die völlig veränderte Stimmung der Nation selber. Diese war bisher dem Bestehenden entschieden feindlich gewesen, da es keine ihrer berechtigten Forderungen befriedigte. Die weltabgewandte Romantik, wie der Klassizismus waren nur der Reflex dieses Abscheus vor der Gegenwart. Jetzt sah sie sich auf einmal am Ziele, nachdem sie 1866 alles Alte und Unhaltbare zusammenbrechen gesehen hatte, ohne doch das Vertrauen zur eigenen Kraft irgend verlieren zu müssen. Als daher 1870 die angeborene Tüchtigkeit unseres Volkes nur um so glänzender aus der schwersten Probe hervorging, und das Ziel der Anstrengungen eines ganzen Jahrhunderts endlich erreicht wurde, war die nächste Folge, die eines gerechten Stolzes auf das ruhmvoll Errungene und die Zufriedenheit mit einer Gegenwart, wie sie gleich großartig seit den Hohenstaufen der Nation niemals mehr zu teil geworden. Der mächtig vermehrte Wohlstand aller Klassen trug dann das Seinige noch dazu bei, im Verein mit dem gesteigerten Selbstgefühl eine außerordentliche Wirkung auf alle Gattungen formbildender Thätigkeit zu äußern. Dazu kam, daß die Nation als natürliche Wirkung der erhöhten Selbstachtung und des Aufschwungs auf allen Gebieten noch nie so entschieden das Bedürfnis nach Verzierung und Schmuck des Lebens und zugleich nach Ausprägung des eigenen Wesens durch die Schöpfungen der bildenden Künste gefühlt hatte.

Dies alles machte sich denn auch sofort nach allen Richtungen hin aufs auffallendste fühlbar. — So hat zunächst, entsprechend dem gesamten reichlicheren Stil des Lebens, diese Epoche in Deutschland mehr und Schöneres gebaut, als das ganze ihr vorausgehende Jahrhundert. Daß die Mehrzahl dieser Bauten nicht idealen, sondern sehr praktischen Zwecken diente, nicht aus Kirchen und Klöstern, sondern aus Rathäusern, Museen und Galerien, Schulen, Kasernen, Bahnhöfen und Postgebäuden, Banken, Börsen und Verkaufshallen, Gasthöfen, Cafés, Privathäusern und Fabriken, Villen und Bädern bestand, das war gerade ein außerordentlicher Vorteil. Denn es nötigte die Baukunst, der damit eine Fülle von oft ganz neuen Aufgaben zuwuchs, sich zu schärferer Charakteristik derselben zusammenzunehmen, die bisher fast ganz gefehlt hatte, und den Bedingungen der Bestimmung des Baues, den Forderungen des Klimas, den Gesetzen des Materials, das man immer häufiger zeigte, sich mit gesteigerter Aufmerksamkeit anzupassen. Die viel größere Opulenz der Ausführung erlaubte aber einen Reichtum der Verzierung speziell

auch durch Plastik und Malerei, den die frühere Epoche fast nie gewagt hatte. — So kam es denn, daß nicht nur die Baukunst als eine Sprache zum Ausdruck der mannigfaltigsten Bedürfnisse die entschiedensten Fortschritte machte, sondern daß man bald auch aus der Gesamtheit der Anstrengungen, diese neuen Forderungen zu befriedigen, einen nationalen Baustil fast von selbst entstehen sah. So allein erklärt sich auch die merkwürdige Erscheinung, daß man heute in unseren Städten jeden Bau, der nach 1870 entstanden, mit größter Leichtigkeit von all seinen Vorgängern unterscheiden kann, da er regelmäßig schärfere Charakteristik, stolzeres Selbstbewußtsein, erhöhten Wohlstand, größere Behaglichkeit und Verzierungslust, feinere Durchbildung jedes Details zeigt, als alle gleichartigen, die vor dieser Zeit entstanden. — Besonders sieht man in allen Privathäusern den Ausdruck eines reich gewordenen Bürgertums, und in den zahlreichen Rathausbauten, die oft sehr schön mit Malerei und Skulptur geschmückt wurden, den des merkwürdig aufblühenden Gemeindelebens, wie sich in den Staatsgebäuden das größere Macht- und Selbstbewußtsein überall ausspricht. Nicht minder auch, daß sie dem gemeinen Nutzen, nicht nur den Interessen einzelner bevorrechtigter Klassen zu dienen haben. Solch demokratischer Charakter unterscheidet sie durchaus von denen des vorigen, wie ganz besonders von denen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, die so oft nicht das Gepräge des Bedürfnisses, sondern der Willkür eines Einzelnen tragen, während von jetzt an die Baukunst offenbar nur der Ausdruck des erhöhten nationalen Lebens und daher selber ungleich wärmer, malerischer und lebendiger wird.

Natürlich ist solche Entwicklung in den einzelnen Staaten des Reiches immerhin verschieden, wenn auch im ganzen doch weit gleichmäßiger als früher zu bemerken, in den industriell entwickeltsten aber jedenfalls mehr als in den ackerbautreibenden, da das flache Land an diesem Aufblühen der Städte nur da teilnimmt, wo wie in Oberbayern die Schönheit der Gegend den ungeheuer vermehrten Fremdenstrom hinlockt, oder wie in Schwaben und Franken das außerordentliche Wachsen der Industrie neue Anlagen entstehen läßt, während der Bauern- und Kleinbürgerstand eher zurückbleibt.

Die Bildhauerei dieses Zeitraumes ward vor allem durch die ungeheuere Menge von Siegesdenkmalen und solchen für die Gefallenen des großen Kampfes von 1870 in Anspruch genommen, welche alle Städte nicht nur, sondern fast jedes größere Dorf im Deutschen Reich errichteten, um die Mitbürger zu ehren, welche für die Freiheit und Größe des Vaterlandes ihr Leben geopfert. — Wie die Griechen erst durch den trojanischen, dann durch die Perserkriege zum Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit und des außerordentlichen Wertes dieser Vereinigung erwacht waren, so ging es hier auch den Deutschen. Auf den Feldern von Sedan, im Schloß zu Versailles ward die innerliche Vereinigung der deutschen Stämme zu einer großen Nation erst fertig, die auf denen von Leipzig und Waterloo begonnen worden. — Damit ward aber auch der Freude an der eigenen Geschichte, an den nationalen Helden und großen Männern aller Art ein neuer Aufschwung gegeben; unzählige Denkmale erhoben sich ihnen darum aller Orten. Am meisten kam jedoch der Bildhauerei die wachsende Einsicht zu gute, daß ohne ihre Mithilfe jedes Werk der Baukunst kalt und trocken und nur zu oft auch unverständlich bleiben müsse, da sie allein imstande sei, die Regelmäßigkeit und Starrheit ihrer baulichen Formen erquicklich aufzulösen, sie mit Leben und Wärme zu durchdringen und zugleich ihren Zweck jedem deutlich zu

machen. — So ward denn die Bildhauerei auch weit öfter für Innenräume in Anspruch genommen als früher, nicht nur für die Belebung und den Schmuck der öffentlichen Gebäude, Anlagen und Plätze.

Die Plastik ist indes nicht die eigentliche Kunst der Epoche, am allerwenigsten in München; diese ist und bleibt die Baukunst in erster Linie und dann die Malerei. Diese gewinnt speziell an der Isar, dank dem ungeheueren Aufschwung der Nation selber, umsomehr eine ungeahnte Entwicklung, als gleichzeitig vier große Talente aus der Pilotyschen Schule hervorgehen, die, unter sich grundverschieden, doch der Münchener Malerei eine ganz neue Wendung geben, sie erst in ungeahntem Grade national und volkstümlich zu machen verstehen, ihr Gebiet und ihren Einfluß in ganz überraschender Weise ausdehnen. Sonst gleichen alle vier Künstler sich nur darin, daß keiner von ihnen die mindeste Förderung vom Staate oder vom Monarchen empfängt, so daß sie alle fast revolutionär auftreten. Sie besonders vollenden nunmehr die Emanzipation der Schule von allen hohen Beschützern, indem sie die ganze Nation an deren Stelle setzen, die ihre Schöpfungen denn auch freilich mit einer leidenschaftlichen Begeisterung begrüßt, wie sie bis jetzt in Deutschland kaum je vorgekommen war. — Man kann daher von der Münchener Malerei dieser Epoche nicht reden, ohne in erster Linie des Einflusses zu gedenken, den Hans Makart, Gabriel Max, Franz Defregger und Franz Lenbach auf sie ausgeübt haben; ja, war sie von ihnen doch vollkommen beherrscht in dieser Zeit. — Feiert die echt nationale Romantik in den beiden ersteren eine Nachblüte von solchem Reiz, wie sie dieselbe in ihrer Verbindung mit dem Klassizismus unter Cornelius niemals erlebt, so gewinnt dafür die Schilderung des nationalen Lebens in Defregger und Lenbach eine noch nicht dagewesene Ausdehnung, da der erstere das Volk selber, der zweite seine geistigen Häupter, Helden und Märtyrer in einer Weise wiederzugeben verstehen, wie sie bisher jedenfalls noch nicht gesehen worden war. — Um sie herum bildet sich aber bald ein Kreis von Talenten, welche zusammen mit ihnen, der Münchener Malerschule eine ungleich größere Wirksamkeit auf die ganze Nation erobern, als sie dieselbe je zuvor besessen. Die Volkstümlichkeit wird nunmehr der Grundzug derselben, nachdem ihr weder der Staat noch der Monarch viel Förderung mehr gewähren. Dies unterscheidet sie bald gründlich und sicherlich nicht zu ihrem Nachteil, von früheren Epochen. Denn nicht am wenigsten durch ihr Verdienst wird die Kunst jetzt erst der Nation zum Bedürfnis, nimmt vollberechtigt jene Stelle neben der Wissenschaft wieder ein, die ihr so lange vorenthalten geblieben war.

Wie sie dem deutschen Volke eine neue ideale Welt erobert, veredelt die Kunst aber auch gleichzeitig jedes Gerät des täglichen Gebrauches. Die außerordentliche, ganz ungeahnte Hebung des Kunstgewerbes in dieser Epoche, ist sogar eine ihrer hervorragendsten Errungenschaften, da sie der Kunst erst eine feste unverlierbare Grundlage sichert, ihre Verbindung mit allen übrigen Thätigkeiten der Nation herstellt, welche die Bewältigung und Veredlung der Materie zum Ziel haben.

Gehen nun diese Bestrebungen ziemlich parallel mit denen der nationalen Dichterschule, der Gustav Freytag, Auerbach, Fritz Reuter und Scheffel, die schon früher ganz ähnliche Tendenzen verfolgten, so kann es auch keinem Zweifel unterliegen, daß sie zwar nicht von ihr hervorgerufen sind, aber doch derselben Quelle: der allgemeinen Hebung des nationalen Bewußtseins entsprangen. Nur der genialste von allen diesen Malern, Hans Makart, findet in unserer Dichtung schon darum

nicht seinesgleichen, weil sein Verdienst ein so spezifisch malerisches ist, daß es nur neben Rubens oder Delacroix gestellt werden kann. Wie Lessing unsere Sprache erst gebildet oder doch umgebildet hat, so kann man auch von Makart sagen, daß er erst unseren durch die Cornelianische Schule gründlich verdorbenen Farbensinn wieder entwickelt und dadurch unzweifelhaft den ungeheuersten Einfluß selbst auf unser gesamtes kunstgewerbliches Schaffen ausgeübt habe, dessen überraschendes Aufblühen in dieser Zeit damit aufs genaueste zusammenhängt. — Wer aber ein ganzes Volk lehrt, nicht nur anders, sondern auch sehr viel feiner zu sehen, der hat doch wohl zu seiner Veredlung mächtig beigetragen! — Hier steht Makart genau auf derselben Stufe mit Richard Wagner, der wie jener unseren Farbensinn, gleichzeitig unser Gehör veredelte und verfeinerte, wenn er auch nie so volkstümlich ward, wie sein Vorgänger Weber. — Hat aber Makart dies unbestreitbare Verdienst, den Blick geschärft zu haben, so verfeinert Max durch seine Bilder unser Gefühl, welches durch die Einseitigkeit der Cornelianischen Schule nicht weniger verroht worden war. Defregger aber schenkte uns ein neues, goldenes Zeitalter in seinen liebenswürdigen Idyllen und hat durch dessen anheimelnd deutschen Charakter nicht weniger zur Erhöhung der den Deutschen so sehr fehlenden nationalen Selbstachtung, besonders aber zum Verständnis der Volksseele beigetragen, als unsere sämtlichen gleichzeitigen Dichtungen. — Findet man von alle dem, was uns die Jeremias Gotthelf, Fritz Reuter, Gottfried Keller, Gustav Freytag, Scheffel geschenkt, in unserer klassischen Dichtung kaum eine Spur, so gilt dies genau ebenso von der klassizistischen Malerei, ja noch viel mehr, da sie, in Rom entstanden, dem Leben des eigenen Volkes noch viel fremder gegenübersteht und nur in Ludwig Richter und Schwind die ersten Anfänge enthält, — die aber mit der ganz neuen Welt, welche uns Menzel, Knaus, Vautier und Enhuber, dann am vollkommensten Defregger eröffnen, noch zu wenig gemein haben. Daher wird man denn auch gestehen müssen, daß gerade in dieser Epoche die Münchener Malerei den tröstenden und veredelnden Beruf der Kunst in weiterem Umfange erfüllt habe, als je zuvor.

Man kann daher das Urteil über die ganze Zeit dahin zusammenfassen, daß sie den bildenden Künsten eine größere Volkstümlichkeit zu erringen verstanden habe, als dies in Deutschland seit der Renaissance je der Fall gewesen, und daß sie damit der Nation einen geradezu ungeheueren Dienst geleistet, ihre Kultur in ungeahntem Maße vervollständigt und erhöht habe. — Dies im einzelnen nachzuweisen, wird nunmehr unsere Aufgabe sein.

Annalen von 1864—1880

Da diese Periode schon ob der ungeheueren Ausdehnung des Kunstbetriebs, der in ihr stattfindet, eine ausführlichere Behandlung verlangt, als die ihr vorausgehenden, so sind wir auch genötigt, ehe wir zur Schilderung der Thätigkeit aller einzelnen Kunstzweige übergehen, eine kurze chronologische Übersicht der Hauptereignisse dieser ersten glänzenden Epoche von 1864—1880 zu geben, an welche sich die eintretenden Veränderungen knüpften oder in ihnen zuerst für alle Welt sichtbar zu Tage traten.

Das Jahr 1863 war durch den Versuch einer internationalen Ausstellung bezeichnet worden, zu der allerdings wohl alle Welt eingeladen wurde, aber, etliche Belgier und Schweizer ausgenommen, eigentlich niemand kam, wodurch man denn ein recht lebhaftes Bild von dem Ansehen erhielt, in dem Deutschland damals stand. — Man mußte also die fremde Kunst durch einige in Privatsammlungen, wie die Lotzbecksche, geliehene Bilder notdürftig genug zu vertreten suchen. So gelang es denn auch nur mühsam, die Säle des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz zu füllen. Der Abstand gegen die herrliche 58er Ausstellung konnte nicht größer sein, da diese jetzige nur etwa 500 Nummern zählte, die an Qualität nicht verbesserten, was der Quantität abging. Einige Kartons von Cornelius zu dessen Camposanto waren das bedeutendste im Fach der Historienmalerei. Hoffnungsvoll war nur das Auftauchen so vieler jungen Talente, wie Viktor Müller, Böcklin, Feuerbach, Lenbach, Reinhold Begas, welch letzterer durch seine dem Pan klagende Psyche alle Welt bezauberte, während Lenbach durch sein Porträt v. Hagns, Feuerbach durch seine Pietà, Böcklin mit seinem Anachoreten fesselten.

Dieses häufige Auftreten junger Talente bezeichnete auch das Jahr 1864, das aber mit Klenzes Tod begann. Im April folgte ihm der so beliebte König Max II., und erregte der unvorhergesehene Thronwechsel sofort bange Erwartungen bei der Jugend und Unerfahrenheit des Nachfolgers. Die alsbald veranlaßte Berufung Richard Wagners gab dem aufstrebenden Talent Zumbusch's Gelegenheit, sich durch dessen Büste so vorteilhaft bekannt zu machen, daß ihr alsbald die des jungen Königs selber folgte. Dann zog Hans Makart durch seine „Siesta" alle Blicke auf sich durch solch glänzendes Auftreten, Horschelt aber fesselte durch seine köstlichen Federzeichnungen aus den Kaukasuskämpfen, wie Enhuber durch die Kompositionen zu Melchior Meyrs Erzählungen aus dem Ries. Den Beschluß machte Kaulbach mit seinem Salamis, das ebenso die niedergehende klassizistische Kunstrichtung abschloß, wie jene eine neue frischere eröffneten.

In der Architektur war die Vollendung der gotischen Haidhauser Kirche und die Erbauung der großen Artillerie-Kaserne durch N. Berger zu verzeichnen.

Das Jahr 1865 ward dann durch die ersten Regungen der Kunstliebe bei dem jungen Monarchen bezeichnet, die sich durch Bestellung von Zeichnungen zu Schillers Dramen bei Kaulbach bethätigte.

Das künstlerische Ereignis des Jahres war indes Rambergs großes Bild vom Hofhalt Kaiser Friedrich II. in Palermo, das so allgemeines Entzücken erregte, daß es die sofortige Berufung des Meisters an die Akademie bewirkte. Auch die Übergabe Schamyls von Horschelt erregte viel Aufmerksamkeit. Ebenso Lenbachs herrliche

Kopien für die durch einen großen Anbau von Hügel vergrößerte Galerie Schack. Mittlerweile tauchte aber das erste Bauprojekt des jungen Königs zum Wagnerschen Festtheater auf, das später mit der Austreibung des unvorsichtigen Komponisten endigen sollte, den sein königlicher Beschützer übrigens ziemlich ruhig fallen ließ.

Mittlerweile brach das Jahr 1866 herein, das aller Kunstübung ein Ende mit Schrecken bereiten zu wollen schien, da man selbst die Gemälde der Pinakothek ins Ausland flüchten zu müssen glaubte vor den gierigen Händen der gefürchteten Preußen. Die vollkommene Unfähigkeit der kleinstaatlichen Wirtschaft und ihr ruhmloser Zusammenbruch wurde da für jedermann so augenfällig, daß selbst die geschlagenen Truppen als die größten Bewunderer der preußischen Kriegführung zurückkamen, also der Einigung Deutschlands unter Preußens Führung dadurch erst recht der Weg gebahnt wurde. Das hatte dann wenigstens die gute Folge, daß der traurige Bruderkrieg keinerlei Rachegefühl gegen die zurückließ, die man noch eben bekämpft, sondern höchstens gegen die Bundesgenossen, die Bayern ruhig im Stiche gelassen hatten beim Friedensschluß. Das Bündnis mit den norddeutschen Brüdern vollzog sich daher später mit größter Leichtigkeit, da es der dringendste Wunsch aller der Patrioten war, die Bayerns Heil nur im Anschluß an das geeinte Deutschland sahen. —

Im Reich der Kunst hatte der Krieg begreiflich alles Leben für einige Zeit stocken machen. Nichtsdestoweniger kehrte es nachher alsbald umso energischer wieder. Denn noch in diesem Jahre ward der Rathausbrunnen fertig, die erste Konkurrenz für das Gebäude selber gehalten und die Pariser Ausstellung vorbereitet, zu der Max seine „Märtyrerin am Kreuze", Makart seine „römischen Ruinen" malte.

Diese große Weltausstellung gab dem Jahr 1867 durchaus seinen Charakter, da sie die Kunst des Empire noch auf ihrer vollen Höhe, — wenn auch bei sich vorbereitender Ermattung zeigte. Dagegen die deutsche in einem jugendlichen Aufstreben, welches die kommende Verjüngung und die nahenden glänzenden Erfolge der Nation selber vollkommen deutlich vorausverkündete durch die Fülle von jungen, glänzenden Begabungen, die hier zum erstenmale auftraten. Allerdings nach echt deutscher Art möglichst vereinzelt und so ärmlich erscheinend, daß sie dadurch um einen guten Teil der Wirkung gebracht wurden. Die Erbärmlichkeit der damaligen Kunstpflege des bureaukratisch regierten Deutschlands hatte sich nie zwangloser gezeigt. Speziell die Münchener Kunst war in eine elende Bretterbude gebannt worden als Rest des alten bayerischen Separatismus, während die des norddeutschen Bundes, sowie der übrigen süddeutschen Staaten wenigstens im Hauptgebäude, wenn auch ziemlich demütig, Platz gefunden hatten. Aber während sie durch A. v. Werners und Kellers erstes Auftreten, durch des Cornelius letzten Karton, dann die Entwürfe Nehers zu den Fenstern der Stuttgarter Stiftskirche, Führichs Kartons, durch Menzels Hochkirch, Scholz Bankett Wallensteinscher Generale, eine ganze Reihe von Knaus schönsten Meisterwerken, Meyerheims, Karl Beckers, Vautiers und Laschs Sitten-Bildern, wie Lessings und Achenbachs, Gude und Kotschs Landschaften hochachtbar vertreten waren, brachte doch die Münchener Schule eine noch glänzendere Schaustellung. Denn hier sah man neben Kaulbachs Renaissance und Pilotys Tod Cäsars, Horschelts Zeichnungen aus dem Kaukasus, dann die Rambergs zu Hermann und Dorothea, seinen Friedrich II. und Strähubers Kompositionen. Von Bildern der Jüngeren enthielt sie aber Lindenschmits Fischer, Franz Adams Solferino,

Feuerbachs Pietà, Viktor Müllers Hero und Leander, Max' Märtyrerin, Makarts Ritter mit den Nixen und Römische Ruinen, Lenbachs Porträt seiner Schwester und v. Hagns, Liezenmayers Maria Theresia, Häberlins Alpirsbach, Brandts Schlacht von Choczim, Kotzebues Erstürmung der Teufelsbrücke. — Schilderungen des Bauern- und Familienlebens gaben dann Enhuber mit seinen Bildern aus dem Ries, Schüz mit seinem Osterspaziergang, Grünenwald mit dem Hagelschlag, Raupps Ernte, Spitzwegs Humoresken. Unter den Tier- und Landschaftsmalern glänzten neben Voltz, Braith mit seinen ersten Bildern, Böcklin mit seinem Einsiedler und der Italienischen Villa, Schleich mit einem Starnberg und einer von Voltz staffierten prächtigen Idylle, Lier mit einem köstlichen Mondschein, Ludwig mit einer Frühlingslandschaft u. a. m. — Kurz, man sah sich hier vor einem Reichtum an kühn aufstrebenden jungen Männern, wie ihn keine andere Schule zu bieten hatte, und denen nur große Aufgaben fehlten, um das Höchste zu leisten. Die internationale Jury war denn auch genötigt, die deutsche Kunst mit fünf großen goldenen Medaillen zu bedenken, weitaus die größte Zahl im Verhältnis zu jener der Kunstwerke.

Dagegen war freilich die kunstindustrielle Ausstellung umso kläglicher; hier zeigten bloß die Österreicher ihr glänzendes Geschick, bei bewunderungswürdiger Selbständigkeit. Ihr Beispiel mußte erst auf die anderen deutschen Staaten anregend wirken, wie denn auch alsbald nach dieser Niederlage überall in Deutschland Kunstgewerbeschulen nach dem Muster der Wiener errichtet wurden.

Kurz vor Eröffnung der Ausstellung waren Cornelius in Berlin wie Ingres in Frankreich gestorben, und Enhuber folgte ihnen bald nach. Dafür wurden Klenze und Gärtner Monumente gesetzt durch den greisen König Ludwig I., der gleichzeitig auch das Treppenhaus und die Gärten des Schleißheimer Schlosses herstellen ließ. Sein Enkel aber ward durch Sempers fertiges Modell zum Festtheater in Verlegenheit gebracht, so allgemeine Bewunderung es auch erntete, da dies Bauprojekt bei ihm längst anderen hatte weichen müssen. — Einstweilen ließ er sich von Kaulbach noch weitere Zeichnungen zu Schiller und Goethe machen. Am 25. August ward dann der Grundstein zum neuen, nach Hauberissers Plänen zu bauenden Rathaus gelegt. —

Das Jahr 1868 setzte am 20. Februar dem Leben König Ludwig I. auf fremder Erde ein Ziel, nachdem die von ihm gepflegten Kunstrichtungen längst anderen Platz gemacht, ohne daß dies dem ungeheueren Verdienst seines Wirkens Eintrag hätte thun können, da es ja eben bewies, wie viel Lebens- und Zeugungskraft er geweckt hatte. Ebenso entriß das Jahr uns Genelli.

Dann ward das Polytechnikum begonnen und die historischen Fresken des Nationalmuseums dem Publikum übergeben, das sie indes sehr kühl aufnahm. Aretin aber, der Schöpfer dieser Anstalt, machte Hefner-Alteneck Platz. Ebenso ward der von Zenetti sehr zweckmäßig gebaute nördliche Friedhof eröffnet und der Ausbau des Regensburger Domes begonnen. — König Ludwig II. aber bestellte die Statuen Schillers und Goethes zum Schmucke der Residenzstadt. — Das aufregendste künstlerische Ereignis des Jahres war indes im Frühling das Erscheinen der „modernen Amoretten" Makarts im neuerbauten Hause des Kunstvereins, denen dann im Spätherbst die „Pest in Florenz" folgte, beide ganz München in Aufruhr versetzend. Auch Krelings schönes Kepler-Monument ward in Weilerstadt enthüllt und als Folge der vorjährigen Niederlage der deutschen Kunstindustrie in Paris die Kunstgewerbe-

schule vom Staat übernommen. — Daß auch in diesem Jahr vom König in aller Stille das Schloß Linderhof zu bauen begonnen ward, blieb in München fast unbekannt.

Im Jahre 1869 ward die erste große, wirklich internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast mit dem glänzendsten Erfolg abgehalten. Zunächst zeigte sie, wie sehr durch Sadowa bereits der Respekt vor Deutschland gestiegen war. Dies konnte man am besten daraus sehen, daß während 1863 fast gar keine fremden Kunstwerke gekommen waren, diesmal 1600 Ölbilder, 400 Zeichnungen und Aquarelle und etwa 300 Skulpturen die Säle füllten, wie denn speziell die französische Malerei ebenso reich vertreten war, als die italienische Plastik, während sich auch die belgische, englische, spanische, ja selbst die nordamerikanische Kunst zum Teil gut vertreten fanden. Die reiche Beschickung von seiten der französischen Regierung hing allerdings mit der Mühe zusammen, die man sich gerade damals gab, Bayern und die süddeutschen Staaten zur Neutralität in dem geplanten Kriege mit Preußen und dem norddeutschen Bunde zu bewegen. — Wie dem auch sei, jedenfalls erwies sich damals die deutsche Kunst wiederum in mächtigem Aufschwunge, trug vor allem einen durchaus jugendlichen Charakter. Nur die religiöse Richtung war schwach und nur durch die ältere Generation vertreten, die Führich, Neher, Fischer, Paul Flandrin, die historische vor allem durch die weihevolle Schöpfung von Feuerbachs Gastmahl des Plato, wie denn der auffallendste Kultus der großen Männer die beginnende Heroenzeit ankündigte, nachdem die Heiligen verdrängt waren. Neben Göthe, Schiller und Beethoven, Friedrich II. von Hohenstaufen, Luther, Cornelius hatten zum erstenmal der alte Kaiser wie der Kronprinz, dann Bismarck, Moltke und Steinmetz Platz genommen. Indes herrschten diese wohl oben, aber das Hauptgewicht lag doch in der neu aufgeblühten und überaus reich vertretenen Schilderung des bürgerlichen und bäuerlichen Lebens der Gegenwart, während der Klassizismus mit seinen antiken Helden bereits auffallend die Gunst der Menge verloren hatte. Wie denn selbst bei den Franzosen Ingres, Flandrin und Cabanel oder Delaunay in den Hintergrund traten, um Meissonnier, Courbet und Millet Platz zu machen und ihrer Volksschilderung. So glänzten die Holländer zum erstenmal durch Alma Tadema und Israels, die Belgier durch etwas abgeblaßte Gallaits, die Italiener durch Passini und Conti, die Spanier durch Madrazo, die Schweizer durch Böcklin, Füßli und noch charakteristischer durch Anker, die Skandinavier durch Gude. Besonders reich hatten sich die im Auslande lebenden Deutschen eingestellt, und freilich auch all das Üble solcher Entfremdung vom Vaterlande nicht verborgen. So Winterhalter in Paris halb französiert, wie Heilbuth und Schreyer, dann Feuerbach, Müller, Dreber und Schlösser in Rom, Haag in London, Bierstadt in New-York. Sie alle bezeugten durch ihr Erscheinen die mächtig gewachsene Anziehungskraft der Heimat auf ihre Söhne. Norddeutschland war durch die Klassizisten Wislicenus und Grosse vertreten, aber freilich noch unendlich wirksamer durch Knaus, Vautier, Karl Becker, Lasch, Salentin, Meyerheim, Amberg, und zum erstenmal durch den noch in Düsseldorf weilenden Munkacsy. — Österreich war nur durch Führich und Rahl gut, sonst sehr zerfahren vertreten.

München selber zeigte zunächst das Aussterben des Klassizismus, trotz Kaulbachs Salamis, Fischers Kreuzabnahme, Krelings Kaiserbildern. Umso reicher war die Vertretung der Realisten, da neben Rambergs Friedrich II. und seiner

köstlichen Begegnung im See, Pilotys Maria Stuart und Lindenschmit auftraten, der sich da besonders glänzend durch seinen Luther bei Proles und Hutten in Bologna einführte, wo er sich Robert Fleury nebenan ebenso überlegen erwies, als in der Stiftung des Jesuitenordens Gallait. Dazu kamen nun noch Makart mit seinen Amoretten und Max' Nonne im Klosterhof und Anatom, endlich Defreggers Erstling, der Speckbacher, und Diez' Raubgesindel, also ein Zusammentreffen von Talenten ersten Ranges, wie es nur in den seltensten Fällen geschieht und dann immer der Vorläufer großer Kunstperioden ist. — Umsomehr, als man daneben noch Lenbach mit einem halb Dutzend meisterhafter Porträte, ebenso Leibl, Sittenbilder von Enhuber, Grützner, Spitzweg, Ant. Seitz und unzählige andere fand, wie Tierstücke von Volz und Braith, Landschaften von Schleich, dessen Bilder nur an denen Liers eine Nebenbuhlerschaft fanden. Selbst in der Skulptur, wo die Italiener durch Monteverde, wie die Franzosen durch Carpeaux am glänzendsten vertreten waren, erwies sich Reinhold Begas mit der Gruppe von Venus mit Amor und der Erziehung eines jungen Fauns jenen an Naturfrische gewachsen, an Größe der Auffassung überlegen. Ihm gesellte sich aber noch Wagmüller mit einer wunderbar edlen „Barmherzigkeit", dann die Wiener Kundmann und König, um die deutsche Plastik auch hier ebenso an frischem, urwüchsigem Talent überlegen erscheinen zu lassen, als die Malerei.

Gleichzeitig fand im Kunstausstellungsgebäude jene berühmte Ausstellung alter Bilder statt, bei welcher die Darmstädter Madonna Holbeins zum erstenmal die Anerkennung als unzweifelhaftes Original errang.

Das Jahr ward dann noch durch den abenteuerlichen Bau des riesigen Wintergartens auf dem Dach der königlichen Residenz, als deutliches Symptom des Geisteszustandes des Herrschers, ferner durch die Enthüllung des Goethemonumentes und die Erfindung des Potographiedruckes durch Albert (Albertotypie) bezeichnet.

Als nun das Schicksalsjahr 1870 nahte, und beim Ausbruch des Krieges die stürmische Begeisterung des Volkes alles offene und geheime Widerstreben gegen den Anschluß an die übrigen deutschen Brüder im Nu wegfegte, und Dutzende von jungen Künstlern mit in den Kampf zogen, war es gleichwohl ein merkwürdiges Kennzeichen der Siegesgewißheit, daß die Kunstbewegung nur ganz kurze Zeit stockte, und höchstens die Aufregung viele Künstler nicht arbeiten ließ. — Im Herbst erschien dann die Melusine, Schwinds Schwanengesang, dem bald im Frühjahr sein Tod folgte. Auch Fedor Diez starb in Erfüllung patriotischer Pflicht im Feldzug.

Nach ihm starben 1871 Peter Heß, Th. Horschelt, Morgenstern, alle im Siegesjubel fast unbemerkt vorübergehend, während die künstlerischen Hauptereignisse des Jahres die Ausstellung von Feuerbachs Medea und seines „Urteil des Paris" bildeten, also Stoffe, die weltweit ablagen, von dem, was alle Gemüter erfüllte. Dagegen wirkte jetzt die Vertreibung vieler deutscher Arbeiter aus Paris sehr anregend auf die heimische Kunstindustrie, deren technische Lehrer die Zurückgekehrten oft wurden. Überhaupt begann jetzt, weniger als Folge des Milliardensegens als durch den ungeheueren Umschwung aller Verhältnisse überhaupt, eine Zeit ungesunder Blüte der Kunst, wo man sich dermaßen um ihre Werke riß, daß die Kunsthändler deren kaum genug aufzutreiben, die Künstler fertig zu stellen wußten.

Machte auch nach zwei Jahren der Krach vom Mai 1873 dieser schwindelhaften Produktion ein rasches Ende, so hat sie doch das bleibende Übel hinterlassen,

daß sich eine Menge halber Talente der Malerei zuwandten, die ihr später fast noch mehr dauernden Schaden zufügten, als selbst der schlechte Geschmack der rasch reichgewordenen Börsenbarone. Nur durch den letzteren und durch die ausgesprochene Abneigung des Herrschers selber gegen das Jahr 1870 und seine Folgen ist es denn auch zu erklären, daß die ungeheueren Ereignisse so wenig als das herrliche Kapital von Ruhm, das uns dieses Jahr erworben, von der Münchener Kunst zunächst so gut wie gar nicht benutzt wurden. Ja, daß sie in der Ausnützung derselben auch später ein ganz unglaubliches Ungeschick bewies. Blieb es doch einem Griechen, Gysis, überlassen, das erste Bild aus dieser für Deutschland so ruhmvollen Zeit zu malen, in der man Tragödien in jedem Hause, Triumphe auf jeder Straße hätte spielen sehen können! — So sehr hatte der bis dahin herrschende Klassizismus wie die Romantik den Künstlern die Fähigkeit geraubt, das Nächstliegende zu gewahren. — Es brauchte noch Jahre, bis es geschah, und Defregger in seiner „Rückkehr der Sieger" eine Szene schilderte, die man ähnlich 1871 in jedem deutschen Dorfe sehen konnte, oder bis sich eine Stadt wie Saarbrücken dazu aufraffte, A. v. Werner durch Schilderung der vor ihren Mauern stattgehabten Ereignisse Gelegenheit zu seinem besten Bilde zu geben. Haben Lessing in seiner Minna von Barnhelm, Goethe in Hermann und Dorothea und Egmont, Schiller in Wallenstein oder Tell in unvergänglicher Weise das zu unsterblichen Kunstwerken verwertet, was sie von den Zeitereignissen mitangesehen, so kann man das von der heutigen deutschen Kunst kaum in sehr vereinzelten Fällen rühmen, nur Menzel, A. v. Werner und Defregger machen hier eine wohlthuende Ausnahme, wie denn das Genie eben immer den Weg zeigt.

Das Jahr 1872 sah die Rottmannschen Arkadenfresken leider fruchtlos durch den Bruder des Künstlers restauriert. Außerdem blieb der schöne Brunnen, den Kreling für Cincinnati geformt, bei seiner Ausstellung in der Erzgießerei hier das Hauptereignis neben der Wiederaufnahme des deutschen Renaissancestiles. Am Ende des Jahres starb dann mit Recht betrauert Viktor Müller.

Das Jahr 1873 ward durch den Lärm der Wiener Weltausstellung begonnen, bei der die Münchener Kunst in Pilotys wohl auch durch das Jahr 1870 zur Reife gebrachten „Thusnelda" einen nicht unbestrittenen Triumph feierte. Dauernder war der einer Anzahl Lenbachscher Porträte auf derselben, und vor allem jener der „Caterina Cornaro" des seit einigen Jahren nach Wien übergesiedelten Hans Makart. Max gab seine Blinde in den Katakomben, Adamo einen Sturz Robespierres, Lindenschmit den Tod Oraniens und den Hutten in Bologna, Hermann Kaulbach den Tod Mozarts, Brandt die Befreiung Wiens von den Türken 1683. — Im ganzen konnte aber die Münchener Kunst schon darum keinen imponierenden Eindruck machen, weil ihr alle großen Aufträge fehlten, wie sie nur der Staat, die Kirche oder die Gemeinden zu geben vermögen. Sie mußte daher ihre Stärke in der Volksschilderung jeder Art suchen, wo denn besonders Defregger auch alle Herzen zum erstenmal eroberte, da er die „Brüder", den „Ball auf der Alm", die „italienischen Bettelmusikanten" und das „Preispferd" brachte und sich damit sofort neben Knaus und Passini als Gleichberechtigter stellte. — Neben ihm ernteten noch Matthias Schmid, Kurzbauer u. a. reichen Beifall, wenn auch nichts anderes, da der acht Tage nach der Eröffnung eintretende Krach und später die Cholera die so wunderbar reizend inszenierte Ausstellung finanziell gänzlich verunglücken ließen. — In München

fand gleichzeitig die erste Lokal-Ausstellung im Ausstellungsgebäude statt, die sich seither zur bleibenden Institution ausgebildet hat. Das bedeutendste künstlerische Ereignis war der folgenreiche Umbau des Schackschen Hauses durch Gedon in deutscher Renaissance, der das Signal zu deren Einführung in München wie in ganz Deutschland gab. Viel Aufmerksamkeit erregte auch ein von Franz Seitz entworfener, von Gedon mit Skulpturen überdeckter Gala-Wagen des Königs, wo dessen Neigung für den Barock- und Rokokostil zuerst aller Welt bekannt ward. Sonst brachte das Jahr noch den Tod der beiden Architekten Bürcklein und Ziebland.

Im Jahr 1874 raubte uns die Cholera nach einander W. v. Kaulbach und Schleich, denen später noch Dyk folgte. Dies führte zur Übertragung des Akademie-Direktoriums an Piloty. Ein vortrefflicher Lehrer, ist er als Direktor nicht glücklich gewesen, da er keine andere Richtung dulden wollte, als die seine, und keinerlei Widerspruch vertrug. — Hatte das Ministerium Lutz der Kunst immerhin größere Aufmerksamkeit bewiesen als irgend ein früheres, so bethätigte der Staat jetzt seine Mitwirkung auch an der Verzierung des Rathauses von Landsberg mit Fresken von Ferd. Piloty und Schwoiser, dann der Kirche in Weißenhorn mit solchen von Aud. Müller. Ebensobald darauf bei den Rathäusern von Landshut, Kaufbeuren und Lindau, deren künstlerische Verzierung überall durch den Staatsbeitrag gefördert ward, wobei besonders der Kunstreferent im Ministerium, v. Bezold, viel guten Willen bezeigte. Im Direktorium der alten Pinakothek ward Ph. Voltz durch den ebenso thätigen als sachkundigen Frz. v. Reber ersetzt und diesem eine Sachverständigen-Kommission zur Überwachung der Restaurationen und sonstigen Einrichtungen beigegeben. Mit so glücklichem Erfolg, daß die Galerie, welche bisher zu den schlechtest gehaltenen gehört hatte, nach Verlauf von 10 bis 12 Jahren zu den best konservierten zählte. Wie man denn erst in dieser Zeit zu begreifen anfing, daß es nicht genüge, Sammlungen zu besitzen, sondern vor allem darauf ankomme, sie nutzbar zu machen. — Auch die Erneuerung der Trausnitz ward in diesem Jahr durch den König befohlen. — Vor allem beginnt von 1870 an jene viel größere Freude an der eigenen Heimat, dem eigenen Volkstum, an der eigenen Geschichte und ihren Denkmalen, welche als Folge der gehobenen nationalen Selbstachtung bald ganz Deutschland von einem Ende zum anderen aufs wohlthätigste umschuf. — Da mußte es denn freilich bald den unheimlichsten Eindruck machen, den Herrscher dieser ungeheueren Bewegung vollkommen unzugänglich, in unheilbarer Verblendung sich in orientalischer Abgeschlossenheit von seinem Volke gefallen und der Bewunderung Ludwig XIV. fröhnen zu sehen.

Das Jahr 1875 ward durch die Errichtung eines Museums der Gipsabgüsse bezeichnet, dessen unglaublich geringer Besuch bald zeigte, wie sehr der Einfluß der Antike gesunken war — Auch die Kunstgewerbeschule bezog in diesem Jahr ihr neues, sehr zweckmäßig umgebautes Lokal in der ehemaligen Glasmalereianstalt. — Als Zeichen der ungeheueren Bauthätigkeit mag der Durchbruch vieler Straßen, so vor allem der großartigen Maffeistraße in München bezeichnet werden. Das künstlerische Ereignis des Jahres war Defreggers „letztes Aufgebot", ein bis dahin unerreichtes Meisterstück der Volksschilderung. Dagegen erlitt die Münchener Schule durch A. v. Rambergs Tod einen schweren Verlust.

Mit am folgenreichsten für die Münchener Kunstentwicklung erwies sich das Jahr 1876 wegen der in demselben stattfindenden, durch den unermüdlichen Eifer

v. Millers mit dem glücklichsten Erfolg in Szene gesetzten „allgemein deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung", die einen so glänzenden Erfolg hatte, daß sie Hunderttausende nach München zog. Denn während noch die Wiener Weltausstellung wohl das österreichische Kunstgewerbe auf einer hohen Stufe der Selbständigkeit, das deutsche aber erst nach derselben unsicher ringend gezeigt hatte, erwies es sich hier dank dem Zurückgreifen auf den nationalen Stil und einem ganz neuen, echt künstlerisch alle Lücken klug verdeckenden System der Aufstellung durch Frz. und Rud. Seitz wie Gedon zum erstenmal als im vollsten Aufstreben begriffen. Zeigte auch das österreichische Kunstgewerbe noch glänzend die Überlegenheit seiner Schulung, so stellte sich ihm das Münchener doch schon als charaktervoll und urwüchsig an die Seite, ja erwies sich in den Arbeiten seiner Kleinmeister den besten gewachsen. Auch Berlin und Dresden, zeigten ganz überraschende Fortschritte, ebenso besonders Köln und Mainz durch ihre Möbelfabrikation. Weniger glänzend war die eigentliche Kunstausstellung, so Treffliches sie auch von A. v. Werner in dessen Allegorie auf 1870 zeigte, während von Feuerbach die Iphigenie und Amazonenschlacht da war, von Makart die Niljagd, von Lindenschmit Venus und Adonis, von Faber du Faur Champigny, vor allen aber von Defregger die „Rückkehr der Sieger", wohl sein bestes Bild, von Lenbach Döllinger u. a. m. — Die mit der modernen Ausstellung verbundene von „unserer Väter Werken" zeigte in ihrem außerordentlichen Reichtum vor allem den genauen Zusammenhang der heutigen Produktion mit dieser und die außerordentliche Fruchtbarkeit von dessen endlich gelungener Herstellung. Denn das war das Hauptresultat der ganzen Unternehmung, daß sie die deutsche Kunst als ein lebendiges, alle Teile mit dem nationalen Geist durchdringendes Ganzes zeigte, das endlich wieder volkstümlich, ein wahrer Ausdruck des nationalen Lebens, nicht nur fürstlicher Launen geworden war. Nicht minder wichtig erwies sich, daß jetzt endlich das tief eingewurzelte Vorurteil unserer höheren Klassen für die französische Kunstindustrie wenigstens erschüttert und ihnen gezeigt ward, daß wir auch hier die volle Selbständigkeit errungen hätten. — In diesem Jahr ward auch der Akademiebau durch Neureuther begonnen, ebenso die zweite protestantische Kirche durch Gottgetreu.

Das Jahr 1877 ward dann durch den Bau des Kunstgewerbehauses und den Beginn des Baues von Neuschwanstein bezeichnet. Daneben brachte es den Verlust von Correns, Ph. Foltz und dem Photographen Hanfstängl.

Im Jahr 1878 zog die Pariser Weltausstellung alle Blicke auf sich. Obwohl nun Deutschlands Beteiligung erst im letzten Augenblick, und nur für die Kunst improvisiert wurde, so war das Ergebnis doch ein glänzendes uns durchweg zur Ehre gereichendes. Hier machte denn auch die Münchener Kunst ihr Übergewicht nicht nur durch Gedons meisterhafte Anordnung des Saales, die ihn zum angenehmsten der Ausstellung gestaltete, sondern nicht minder durch die trefflichen Leistungen geltend, mit denen sie denselben zierte. So mit Jairi Töchterlein von Max, Makarts Karl V., dem besten Historienbild von allen vorhandenen, mit Fr. Aug. Kaulbachs, Lenbachs und Leibls Bildnissen, Diez' köstlichen „Wegelagerern", Defreggers „Besuch", „Zitherspieler" und „Tischgebet", mit anderem von Ant. Seitz, Math. Schmidt, Löfftz, Schraudolph und Ramberg; in der Landschaft durch Voltz und Braith, Lier, Schönleber; in der Plastik durch Wagmüllers „Genius des Friedens". War also hier allerdings nicht mehr das erste glänzende Auftreten so vieler junger

Talente zu konstatieren wie 1867, so zeigte doch die Schule einen viel schärfer ausgesprochenen einheitlichen und nationalen Charakter. In diesem Jahre fand dann in München auch noch die Konkurrenz um das Liebig-Denkmal statt, die mit Wagmüllers Sieg endigte. Leider verloren wir in demselben Kaspar Braun, den hochverdienten Begründer der „Fliegenden Blätter" und Einführer des Holzschnittes in München. In diesem Jahre ward auch der Bau der Herrnchiemseer Kopie des Versailler Schlosses begonnen.

Im Jahre 1879 starben als letzte Vertreter des Klassizismus Echter und Joh. Schraudolph. Ferner Bernhard Fries und der liebenswürdige Kurzbauer. Dann ward das Jahr ganz durch die zweite internationale Kunstausstellung ausgefüllt, die mit glänzendem Erfolg in dem zu diesem Zweck von Albert Schmidt vortrefflich dekorierten und mit prächtiger Vorhalle geschmückten Glaspalast stattfand. — Denn dank dem im Jahr 1876 von Frz. Seitz gegebenem Beispiel, das schon zu Gedons überraschendem Erfolg in Paris geführt, hatte man jetzt allmählich in München begriffen, daß das Ausstellen auch eine Kunst sei, und verwendete nunmehr auf die würdige Inszenierung und Ausstattung des Ganzen Summen, vor denen man noch 1858 zurückgeschaudert wäre. Dafür kamen jetzt die Fremden zu uns, um Ausstellen zu lernen, nicht wir zu ihnen. Weit über 3000 Kunstwerke füllten die Säle, wo man sie nicht mehr im Schweiße seines Angesichts, in staubigen, jahrmarktartigen Räumen, sondern mit aller Behaglichkeit eines künstlerisch geadelten Luxus genießen konnte, und sie um so wohlthuender wirkten, als sie da in voller Harmonie mit ihrer Umgebung waren, nur den höchsten Schmuck derselben darstellten. — In nichts aber malte sich der ungeheuer gestiegene Einfluß Deutschlands deutlicher, als in der kolossalen Beteiligung des Auslandes, dem es vor 1866 gar nicht eingefallen war, sich zu uns zu bemühen, während jetzt alle Länder wetteiferten zu erscheinen. So war besonders Frankreich höchst glänzend durch ausgesuchte Werke von Meissonnier, Bonnat, Bouguereau, Laurens, Jules Lefevre, Breton, Dupré, Corot, Daubigny, durch Skulpturen von Paul Dubois, Barrias u. a. vertreten, die fast alle im Besitz der Regierung, bei Vergleichung mit unserer Kunstpflege dieser freilich ein noch immer trostloses Zeugnis ausstellten. Neben Frankreich glänzte England durch Werke von Leighton, dem Deutschengländer Herkomer, Millais, Alma Tadema u. a., Spanien durch solche von Pradilla, Rußland durch Siemiradzky, die Niederlande durch Wauters, Hermanns, Verhas, Mesdag, de Haas, Schampeleer, Italiens mächtig aufstrebende Kunst durch Ussi, Vinea, Joris, Ciardi, samt einer Unzahl von Skulpturen. Besonders glänzend waren unsere österreichischen Brüder durch Makarts Karl V., dann durch Passini, Angeli, Canon, Leop. Müller, Kundmann und Tilgner vertreten, die Ungarn aber durch Munkacsy, die Schweiz durch Böcklin, Nordamerika durch Bierstadt. Von den Deutschen trat besonders glänzend zum erstenmale die aufstrebende Kunst Berlins in die Reihen mit A. v. Werners Kaiserproklamation in Versailles, Menzels Ballsouper und Walzwerk, Bleibtreus Bildern von 1870, Karl Beckers, Begas, Genz' u. a. Schöpfungen. Ebenso war Düsseldorf durch Ed. v. Gebhardt, Vautier, Bockelmann, die Achenbachs, Kröner, Bochmann, das aufblühende Karlsruhe durch Keller, Hoff, Gude, Kanoldt vertreten.

Die Münchener Kunst trug freilich bei der noch immer dürftigen Förderung des Staates wie der Kirche, trotz ihres Reichtums einen ausgesprochen demokratischen Charakter, widmete sich vorzugsweise der Schilderung des nationalen Lebens in den

unteren Klassen. — Man empfand da aufs schmerzlichste was es heißt, wenn sich der König ganz von seinem Volk getrennt hat, keinerlei Gemeinsamkeit mehr zwischen ihnen besteht, am allerwenigsten die der Ideale. Selbst die reiche, künstlerische Ausstattung des eben begonnenen Neuschwanstein konnte da nichts helfen, da die dort verherrlichte Wagnersche Romantik der Kunst nur Aufgaben lieferte, die mit der Gegenwart gar keinen Bezug mehr hatten. — So offenbarte denn selbst die religiöse Kunst einen plebejischen Zug, wie Liebermanns und Ernst Zimmermanns, dieser Vorläufer Uhdes, Auftreten bald bewies. Auch außer ihnen fand man auf der plebejischen Seite noch eine ganze Reihe von jungen Talenten, die freilich Defregger mit seinem zum Tode gehenden Hofer und der „Rückkehr der Sieger" alle um Hauptes-länge überragte. Hellquist und Weygand, die hier zuerst auftraten, letzterer mit Luther in Worms; Adamos Cromwell, Holmbergs Tabakskollegium, Gysis „Kunst" gaben in der Historienmalerei wenigstens von gesunder Gestaltungskraft Zeugnis. Historischer Geist war jedenfalls am meisten in Lenbachs Bildern von Bismarck und Moltke. Die glänzendste Seite der deutschen Ausstellung blieb unter diesen Umständen das Sittenbild, wo Menzels Ballsouper freilich alle Münchener überragte. Selbst Diez, dessen „Exzellenz auf Reisen" jenem kaum viel nachgab. Daneben fesselte Löfftz durch seinen alten Wucherer und dessen Töchterlein zuerst die Aufmerksamkeit. Dies thaten dann noch Fr. Aug. Kaulbach mit seinem köstlichen Familiendiner", M. v. Schmädel, Räuber, Fr. Keller, H. Kauffmann u. a. m., denen allen es wenigstens an frischer und eigenartiger Schaffenskraft nicht fehlte. Dies galt auch von der Landschaft, wo neben Lier seine Schüler Schönleber, Baisch, Wenglein, Dill ihre Sporen verdienten. Die Bildhauerei war durch Fr. v. Miller, Wagmüller, den zuerst auftretenden Rümann, Dennerlein, Roth, wegen Mangels an Bestellungen ärmlich, aber doch durchaus achtbar vertreten. In den verzierenden Künsten glänzten Ferd. Barth, Götz in Karlsruhe, Gehrts in Düsseldorf durch ihre Originalität und den unerschöpflichen Phantasiereichtum. In der Baukunst herrschte bereits ganz die Renaissance, die besonders von Mylius und Bluntschli, Wallot und Sommer in Frankfurt, Ferstel und Hasenauer in Wien, Kaiser und v. Großheim, Ende und Böckmann in Berlin, dann in München durch Albert Schmidt, Hauberrisser, v. Schmädel, Seidl, Gnauth sehr glänzend vertreten war.

Das stellte die Ausstellung jedenfalls fest durch ihren glänzenden Erfolg, daß hier in München nunmehr eine Pflanzstätte nicht nur der nationalen Kunst, sondern auch echt nationalen Geistes entstanden war, wie keine zweite in Deutschland existierte. Nicht minder, daß ihr Gewicht mächtiger als je gewachsen war seit der Errichtung des deutschen Reiches, eben weil sie auf der Grundlage eines kerngesunden Volkslebens sich entwickelt hatte. Dem entsprechend war auch das alle früheren weitübertreffende finanzielle Ergebnis, da bereits Ankäufe von ca. 600,000 Mk. und zwar weit überwiegend bei der Münchener Schule gemacht wurden. Ebenso wenig konnte man sich aber verhehlen, daß jetzt ein Stocken in diesem herrlich aufgeblühten Kunstleben einzutreten drohte, das wesentlich mit der mangelnden Förderung der monumentalen Kunst zusammenhing. Daß man dieser demnächst vollends die beispiellose Selbsterniedrigung zumuten würde, den Despotenübermut Ludwig XIV, zu verherrlichen, das konnte freilich selbst damals noch nicht vorausgesehen werden. Immerhin war es schon bedenklich genug, daß dieser so hoffnungsvoll aufgeblühten Kunst offenbar nach und nach der ideale Gehalt auszugehen anfing,

da für die anscheinend erstorbenen religiösen Ideen ein Wiederbelebungsmittel noch nicht gefunden war, die realistische Kunstrichtung aber überhaupt einen bedenklichen Mangel an jenem Gedankenreichtum zeigte, welcher einen Cornelius, Overbeck, Führich, Rethel so hoch über alle ihre Genossen hob.

Die Baukunst. 1864—1886

Daß in dieser Epoche die Baukunst zum erstenmal wieder ihre Rolle als Führerin der anderen Künste übernahm und endlich gesundere Bahnen einschlug, nachdem ihr durch eine Reihe günstiger Umstände eine freiere Entwicklung ermöglicht wurde, ward schon erwähnt. Zwar verunglückte das Projekt einer Berufung Sempers von Zürich, wo er am Polytechnikum lehrte, nach München als Hofbaumeister an Klenzes Stelle. Er wurde dem jungen König, der gleich seinem Vater und Großvater anfänglich voll Ehrgeiz war, sein München zu schmücken, zur Erbauung eines großen Festtheaters vorgeschlagen, dessen zweckmäßigere und geschmackvollere Einrichtung schon lange von Wagner geplant war und in welchem dann nur alljährlich einmal seine Opern gegeben werden sollten, wie es nachher in Bayreuth mit beschränkten Mitteln ärmlich aber doch epochemachend wirklich ausgeführt worden ist. Hier nun sollte das Theater nach Sempers genialem Entwurf auf dem erhöhten rechten Isar-Ufer errichtet und mit der Stadt durch eine neue große von der Rückseite der Residenz ausgehende und parallel mit der Maximiliansstraße bis zur Isar laufende Hauptstraße samt Brücke verbunden werden, wodurch dem Stadtteil eine ebenso nützliche Verbindung verschafft als der ganzen Stadt eine unvergleichliche Zierde geschenkt worden wäre. — Letzteres umsomehr als dieses Theater eine der schönsten Kompositionen Sempers war, die später dann als Wiener Burgtheater ähnlich, wenn auch bei weitem nicht so durch die Lage begünstigt, zur Ausführung gekommen ist. In München hintertrieb eine von Übelwollenden geschickt ins Werk gesetzte und von der gegen Wagner aufgehetzten Menge mit blinder Wut aufgenommene Agitation die Ausführung der für die Stadt in jeder Beziehung so wohlthätigen Absicht des Königs. Es war genau so wie dieselbe Menge einst beim Glyptothekbau über des „narreten Kronprinzenhaus" geschrien, bei der Anlegung der Maximiliansstraße und der Gasteigpromenaden über die Verschwendungen des Königs Max gejammert hatte, ohne einzusehen, daß die größten Wohlthaten für sie beabsichtigt seien. Hier nun war dieser bloß auf dem Widerwillen gegen eine befürchtete Günstlingsherrschaft Wagners und seiner Freunde beruhende Widerspruch von höchst verhängnisvollen Folgen. Denn der gleich beim ersten Versuch für seine guten Absichten so übel belohnte König faßte nun einen tiefen Widerwillen gegen die Stadt, die er fortan immer mehr mied, besonders als auch noch zwei Monumente von Schiller und Goethe, die er ihr schenkte, ebenfalls mit Hohn und Spott übergossen wurden. — Er hat denn auch später nie mehr die Absicht gezeigt, den Münchenern mit irgend welchen Prachtbauten oder sonstigen künstlerischen Unternehmungen beschwerlich zu fallen, was begreiflich von nicht ge-

ringem Nachteil für die Stadt ward. Von noch größerem allerdings für ihn, da er fortan seine Baulust in ungesunder Weise, d. h. bloß für ganz persönliche Zwecke, fern von München und ohne die Kontrole des öffentlichen Urteils befriedigte, das nun einmal für alle großen Bauunternehmungen unentbehrlich bleibt, so daß allerdings bei ihnen wie bei unseren großen Domen und den griechischen Tempeln das ganze Volk mitbauen muß, wenn etwas wahrhaft Lebendiges entstehen soll.

Die Herbigkeit jener ersten Erfahrung ward für den Fürsten auch noch dadurch verstärkt, daß Semper, der jahrelang mit diesem Bauprojekt beschäftigt gewesen war, bei dessen Scheitern eine Entschädigungsforderung stellte und bei deren thörichter Verweigerung einen ärgerlichen Prozeß gegen die Zivilliste anstrengte, der, wenn auch durch Vergleich beigelegt, doch der erste war, dem nun bald eine lange Reihe ähnlicher folgen sollte.

War so Sempers Berufung zur Unmöglichkeit geworden, so fand er doch alsbald einen Nachfolger und hochbegabten Strebungsgenossen in Gottfried Neureuther (geb. in Bamberg 1811, † 1887), der mit dem ihm 1864 übertragenen Bau des Polytechnikums nunmehr das Signal zu einer gesunderen und weniger willkürlichen Entwicklung der Baukunst gab, als sie es bisher so oft gewesen. — Sohn eines begabten Malers und Architekten und jüngerer Bruder Eugens des Illustrators, hatte er den ersten Unterricht vom Vater erhalten, war aber bald hauptsächlich durch die herrlichen alten Bauten Bambergs beeinflußt worden, die er mit Leidenschaft studierte und dadurch Veranlaßung gab, daß ihn Moller schon früh zu seinem Werk über die mittelalterlichen Bauwerke Deutschlands als Mitarbeiter heranzog. Jedenfalls bildete er hier jene Neigung zum malerischen Element in der Baukunst aus, das ihn später charakterisierte und ihn von Klenze wie selbst von Semper unterscheidet. Er trat nun in ein Regierungsbaubüreau ein, wo er sich praktische Übung auch im Ingenieurfach erwarb, nebenher aber immer Winkelmann, Lessing und die bauliche Litteratur jener Zeit studierte. Dann kam er nach München aufs Gymnasium, wo er seinen Bruder Eugen an den Glyptothek-Fresken beschäftigt traf und selber ganz Klassizist ward. Von 1829 an besuchte er die unter Gärtners Leitung stehende Bau-Akademie, an welcher er, der eifrig an Klenzes Griechentum hing sich bald die Gunst des romantischen Lehrers verscherzte. — Nach glänzend bestandenem Staats-Examen kehrte er nach Bamberg zurück und kam dann nach Würzburg unter den Einfluß des ausgezeichneten Architekten Gutensohn. Nachdem er sich lange als Ingenieur geplagt, erhielt er endlich 1836 ein Staatsstipendium nach Italien und studierte sofort in Verona und Venedig mit Begeisterung besonders Sammicheli und Palladio. Dann in Florenz und Rom über ein Jahr verweilend und vorzugsweise die Bauten Bramantes und Peruzzis studierend, arbeitete er viel für das von Gutensohn und Knapp herausgegebene Architekturwerk. Zurückgekehrt ward er vorzugsweise bei Eisenbahnbauten beschäftigt und lange Jahre gleich dem hochbegabten Gutensohn zurückgesetzt, weil er sich der Gärtnerschen Romantik nicht anschließen mochte. Endlich 1845 nach München berufen, bekam er aber erst 1850 nach Gärtners Tode einen größeren Auftrag: den Bahnhof zu Würzburg. Er hat ein kleines Meisterstück in italienischer Renaissance daraus gemacht, obwohl ihm der damalige Ministerpräsident von der Pfordten echt büreaukratisch aufs strengste verbot, irgend welche „Kunst“ dabei anzubringen. Wie oft man auch die Wahrheit des Gegenteils: daß der Staat in seinen Bauten Muster des guten Geschmackes und solider Arbeit

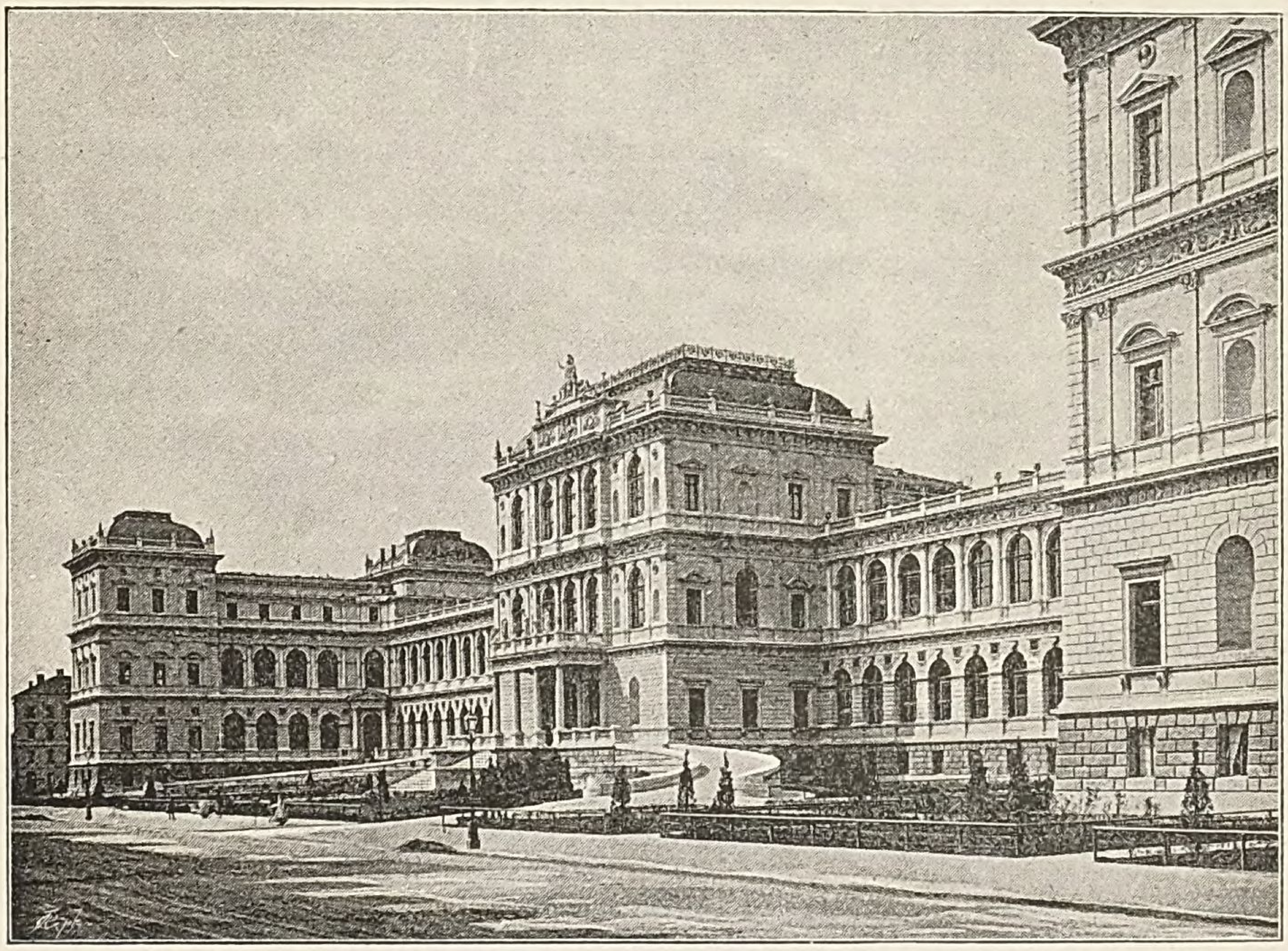
aufzustellen habe, nachgewiesen, so hat das bis jetzt doch nur der Reichspostmeister Stephan in wahrhaft genialer Weise begriffen und durchgeführt.

Infolge dieses Aufsehen machenden Bahnhof-Baues ward Neureuther 1856 zum Lehrer am Münchener Polytechnikum ernannt, wo sich bald eine solche Menge Schüler um den hochverdienten Lehrer sammelte, daß er schon dadurch den größten Einfluß auf die Baukunst nicht nur in Bayern ausgeübt hat. Gleichwohl erhielt er jetzt, da er sich wie erwähnt dem „neuen Baustil" nicht anbequemen mochte, erst recht keinen bedeutenderen Auftrag. Ein solcher ward ihm im Gegenteil erst nach dem Tode des Königs Max zu teil, wo ihm endlich der Bau des Polytechnikums übertragen wurde. — Selbst da mußte er aber erst mit Weggang drohen, wenn er als erster hochgefeierter Lehrer desselben dabei wiederum übergangen werde.

Dennoch ist Neureuther durch diesen Bau der Einführer der Renaissance in München, wie der einer ganz neuen Bauperiode überhaupt geworden. Denn was ihn von all seinen Vorgängern gründlich unterschied, ist die Feinheit und Liebe, mit der er das Detail behandelte und ausbildete, dadurch aber seinen Bauten jene liebenswürdige Wärme und den malerischen Reiz verlieh, die der Frührenaissance in so hohem Grade eigen, während sich weder Klenze noch Gärtner irgend viel um das Detail kümmern, sondern nur nach Größe der Komposition und nach einfachen Silhouetten streben. Obwohl gerade in letzteren Neureuther weniger glücklich ist, so hat er doch sein Polytechnikum zu einem wahren Musterbau in Bezug auf elegante Ausführung gemacht. Überdies hat er dabei recht gezeigt, wie man Skulptur und Malerei zur Belebung und feineren Charakteristik eines Baues zu verwenden habe. Da ihm an Fassade und Aula alles gestrichen ward, was er in dieser Art beabsichtigt hatte, geschah dies besonders im Vestibül und Treppenhaus. Diese hat er aber mit den geringsten Mitteln durch sinnvolle Verwendung dieser Künste zu so reizender Wirkung gebracht, wie bisher in München nur wenig gelungen war. Für das tief herabgekommene Münchener Bauhandwerk war daher dieser Bau eine wahre Schule, die seine späteren ausgezeichneten Leistungen erst ermöglichte. Dabei spricht das Gebäude seine Bestimmung als Schule, als ein Kollegium aufs schärfste aus und leitet so jene feinere Charakteristik erst ein, welche von da an die Münchener Bauwerke auszeichnet.

In noch erhöhtem Maße zeigt diese Vorzüge der Palast der Kunstakademie, für welchen die Stände auf Antrag des Erzgießers v. Miller in einer großherzigen Anwandlung 2,000,000 Gulden aus dem Anteil Bayerns an der französischen Kriegsentschädigung ausgeschieden hatten. Er ist dadurch zum einzigen aber auch würdigsten und edelsten Siegesdenkmal geworden, welches München bis heute besitzt. In Hufeisenform, zweistöckig mit einem großen Mittelpavillon und rechtwinklig vorspringenden Flügeln erbaut und seine rundum laufenden großen Korridore in der nach Süden gelegten Fassade aussprechend, erhalten die Ateliers und Malsäle alle ihr Licht von der nördlichen Rückseite. Das ganz aus weißem Trientiner Marmor überaus reich ausgeführte Gebäude ist wenigstens durch dies köstliche Material allen früheren Münchener Bauten mit einziger Ausnahme der Glyptothek überlegen. Nicht minder aber auch durch die vortreffliche Ausführung, welche uns durch ihre Zierlichkeit keinen Augenblick darüber in Zweifel läßt, daß dieser Bau nur dem idealen Kultus des Schönen gewidmet sein könne. Hier läßt die Anwendung italienischer Frührenaissance-Formen besonders in den Flügeln schon ganz deutlich den Übergang zum hochstrebenden

Charakter der deutschen Renaissance erkennen, wie wir ihn am Augsburger Rathaus, den Schlössern zu Aschaffenburg, Güstrow und anderwärts, in Italien aber nirgends ausgebildet finden. Auch hier ist durch einen köstlichen, um das ganze Gebäude herumlaufenden Figurenfries, durch Medaillons zwischen den Fenstern, zahlreiche Nischenfiguren, endlich durch Figurengruppen auf der Höhe, dem Balkon und den Freitreppen des das Vestibül und die große Treppe enthaltenden Mittelpavillons die Starrheit der architektonischen Formen so glücklich aufgehoben, das Ganze so anmutsvoll belebt, daß es nach dieser Seite hin wiederum alle bisherigen Münchener Bauten übertrifft. Jedenfalls bei aller Würde mehr heitere Wärme atmet als sie, wie sich das für eine Pflegestätte der schönen Künste ziemt, die ja den veredelnden Einfluß



Die Akademie der bildenden Künste zu München
Von Gottfried Neureuther

derselben zunächst an sich zu zeigen hat. Das Schicksal des 1873 begonnenen, 1885 zwar nicht vollendeten, aber doch der Benutzung übergebenen Baues ist freilich bezeichnend genug, da er kaum unter Dach wegen einer unbedeutenden Überschreitung der bewilligten Bausumme jahrelang liegen blieb und heute noch der Nischenfiguren sowohl als des vorausbestimmten Schmuckes des Vestibüls und der Korridore durch die Malerei entbehrt, die doch da gelehrt werden soll und hier vor allem ihre Leistungsfähigkeit zu beweisen gehabt hätte, wo ihr die herrlichsten Aufgaben winkten. Der Architekt aber, der München diese beiden Zierden geschenkt, hatte nur froh zu sein, daß er wegen seiner Überschreitungen nicht noch zur Verantwortung gezogen ward, was nur seine persönliche Beliebtheit verhinderte. Er ist denn auch gestorben, ohne sein Werk vollendet zu sehen.

Ihm am verwandtesten in der antikisierenden Richtung ist sein Nachfolger Friedrich Thiersch (geb. zu Marburg 1852). Die zweite Konkurrenz um das Reichstagsgebäude gab 1882 demselben Veranlassung sich weiteren Kreisen bekannt zu machen, da er neben Wallot den ersten Preis erhielt. Am Stuttgarter Polytechnikum durch Leins und Gnauth bis 1873 gebildet, arbeitete er bei Mylius und Bluntschli in Frankfurt von 1874—1878 und zeichnete sich bei der inneren Ausmalung des dortigen Opernhauses aus, besuchte hierauf Italien und Griechenland 1878—1880, wie später Konstantinopel, Kleinasien und Ägypten, ward aber schon 1880 zum Professor am Münchener Polytechnikum, später auch an der Akademie ernannt. Als solcher errang er bei obenerwähnter Konkurrenz den Preis durch ein Projekt, welches in mancher Beziehung dem Wallotschen sogar überlegen erschien, aber diesem in der scharfen Charakteristik und Eigenart allerdings nachstand. Nachdem ihm auch die architektonische Bearbeitung der neuen Straßenbauten über den Rhein bei Mainz und der Umbau des Lindauer Rathauses übertragen worden, baute er ein großes Wohn- und Geschäftshaus (Parcus) in München und bereitet jetzt den Bau des Justizpalastes dort vor, der ihm ebenfalls übertragen worden. Thiersch hat als strenger Klassizist begonnen und ist jedenfalls ein phantasievoller und theoretisch reichgebildeter Künstler.

Inzwischen hatte die Einführung neuer, unserem nationalen Charakter entsprechender Formen in die Architektur schon vor 1870 gleichzeitig überall begonnen. In München zunächst durch das Kunstgewerbe, wo Franz Seitz bei seinen Entwürfen zu Geräten schon in den fünfziger Jahren auf die deutsche Renaissance zurückgegriffen hatte, was nach ihm sein Sohn Rudolf mit besonderem Nachdruck und Stilgefühl fortsetzte. Auch Kreling in Nürnberg that dasselbe bei Schränken und Zimmervertäfelungen. Das schleppte sich so in vereinzelten Versuchen, unter denen das Kölner Rathaus von Raschdorff und Demmlers Schweriner Schloß die bedeutendsten sind, bis zum Jahr 1870 fort, wo dann infolge der durch dasselbe bewirkten Hebung des nationalen Geistes diese Tendenz zum Zurückgreifen auf die alten nationalen Baustile überall zum Durchbruch kam. In München geschah dies am entschiedensten durch den genialen Bildhauer Lorenz Gedon (geb. in München 1844, † ebenda 1883). Ein echtes Münchener Kind, voll Phantasie und derbem Humor, hatte er erst Malerei dann Bildhauerei und endlich Architektur getrieben, innerhalb welcher er sich dann zuletzt ganz speziell auf die Dekoration warf. Es war Graf Schack, der das hohe Verdienst hat, ihm durch die 1872 begonnene Vergrößerung seiner seit Jahren einen Schmuck Münchens bildenden Galerie die erwünschte Gelegenheit gegeben zu haben, den ersten epochemachenden Versuch zu wagen. Es geschah das durch Entwerfung einer neuen Stirnseite, welche die beiden Häuser, aus denen die Galerie bestand, zu einem organischen Ganzen verbinden und zugleich ihre Bestimmung als Wohnung einer- und Galerie andererseits aussprechen sollte. Dabei wandte Gedon nun zum erstenmale deutsche Renaissanceformen an bei seiner Komposition, deren Ausführung zwar viel zu schwer für die beiden kleinen Häuser geraten ist, aber doch die Aufgabe mit bemerkenswerter Kühnheit löst. — Obwohl nichts weniger als tadelfrei gab dieser großes Aufsehen machende Bau doch das Signal zur allgemeinen Einführung des Stils in München, weil er in seiner Verbindung von derbem, trotzigem, hochstrebendem mit heiterem humoristischem Wesen der Sinnesart der Bevölkerung ganz entschieden entsprach. Die stolze Mannhaftigkeit, die ihn bezeichnet, kam in ihrem doch wieder tief gemütlichen Charakter der Stimmung des Tages außerordentlich

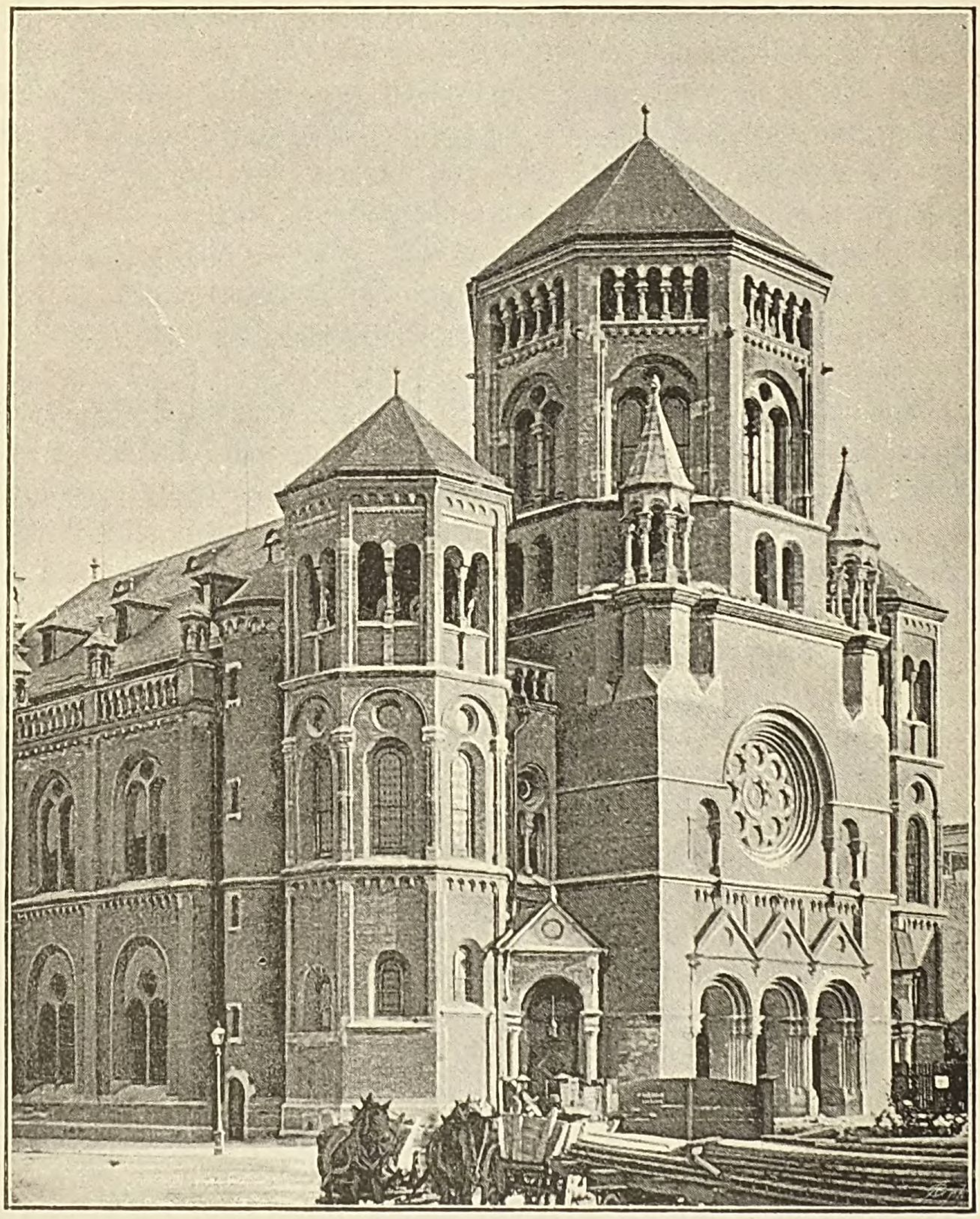
entgegen und sicherte ihm die rascheste Verbreitung. Am glänzendsten gelang dies alles in dem 1877 erbauten Hause des Kunstgewerbevereins, dessen malerische Fassade von Knab entworfen, von Voit ausgeführt ward, während die innere Einrichtung größtenteils Gedon gehört, so speziell der von Fr. Aug. Kaulbach mit allerdings nicht sonderlich glücklichen Bildern geschmückte große Saal. Einen anderen folgenreichen Versuch machte Gedon dann an dem von ihm in deutscher Renaissance umgebauten Hotel Bellevue, dessen drei Seiten er durch Claudius Schraudolph sehr geschickt mit Figuren verzieren ließ, welcher Versuch zur Wiedereinführung der altdeutschen Häuserbemalung bald Nachfolger fand. Am glänzendsten zeigte sich Gedons großes verzierendes Talent aber bei raschen Improvisationen, wie der Ausgestaltung des Saales der deutschen Abteilung auf der Pariser Welt-Ausstellung 1878 und der Wiener internationalen von 1880, wo er beidemale der deutschen Kunst durch seine geschickte und malerische Anordnung außerordentlich nützte. Übrigens hatte er schon von 1874 an ein großes Atelier eröffnet, in welchem er ganze Zimmereinrichtungen in diesem Stil fertigte, sich später aber immer mehr zur Spätrenaissance und zum Barockstil neigte, da es diesem Feuerkopf unmöglich war, lange bei einer Richtung zu bleiben.

Am konsequentesten geriet der Stil freilich, wenn nach Raschdorffs und Fr. Schmidts Beispiel die Gotiker zu ihm übergingen, wie dies der Erbauer des Münchener Rathauses Georg Hauberrisser (geb. in Gratz 1841) später that. Erst auf der Münchener Akademie unter Neureuther gebildet, dann in Berlin bei Strack und Böttcher studierend, vollendete er seine künstlerische Erziehung bei Schmidt in Wien 1864—1866. Bald darauf errang er mit einem gotischen Projekt den Preis bei einer Konkurrenz um das Münchener Rathaus. Er hat dasselbe dann von 1867—1877 mit großem Geschick und Verdienst ausgeführt, so daß man es eine Musterleistung modern deutscher Gotik nennen kann. Freilich ohne daß es ihm gelungen wäre, die gänzliche Unverträglichkeit dieses Stiles mit der heutigen Zeit und ihren Bedürfnissen völlig zu überwinden und seinem Bau den Charakter romantischer Willkür zu nehmen, der ihn als einen kühnen Anachronismus erscheinen läßt. Indes sind viele Teile desselben, so das, wenn auch hart und spröde, doch kühn erfundene Risalit in der Mitte, welches den großen Ratssaal ausspricht, dann dieser selber und der kleine Ratssaal daneben mit großem Geschick erfunden, wie sie in ihrer Ausführung sich zu wahren Musterarbeiten des Münchener Kunsthandwerks gestaltet haben. Läßt das Äußere des ein riesiges Quadrat bildenden Baues eine reichere Verzierung mit Bildwerken noch immer schmerzlich vermissen, da es bis jetzt nur von einigen Figuren des Anton Heß geschmückt wird, so enthält das Innere immerhin eine Anzahl schätzenswerter Werke der Malerei. Zunächst Pilotys großes Bild der berühmten Münchener, dann vortreffliche Porträte der bayerischen Herrscher von Lenbach, köstliche, nach Rud. Seitz' Kompositionen ausgeführte Glasgemälde, Sittenbilder aus dem Münchener Bürgerleben früherer Zeit von Löfftz, Spieß, von Hagn, eine köstlich humoristisch ausgemalte Trinkstube und dann den großen Ratskeller mit gut komponierten Gemälden im altdeutschen Stil von Ferd. Wagner u. a. m.

Alsbald nach Vollendung seines Rathausbaues ging aber auch Hauberrißer zur deutschen Renaissance über, in welcher er sein eigenes Haus, dann noch mehrere andere Privathäuser höchst reizvoll gebaut hat, um dann die Rathäuser von Kaufbeuren und Wiesbaden in demselben sehr glücklich durchzuführen. Ebenso in München

19*

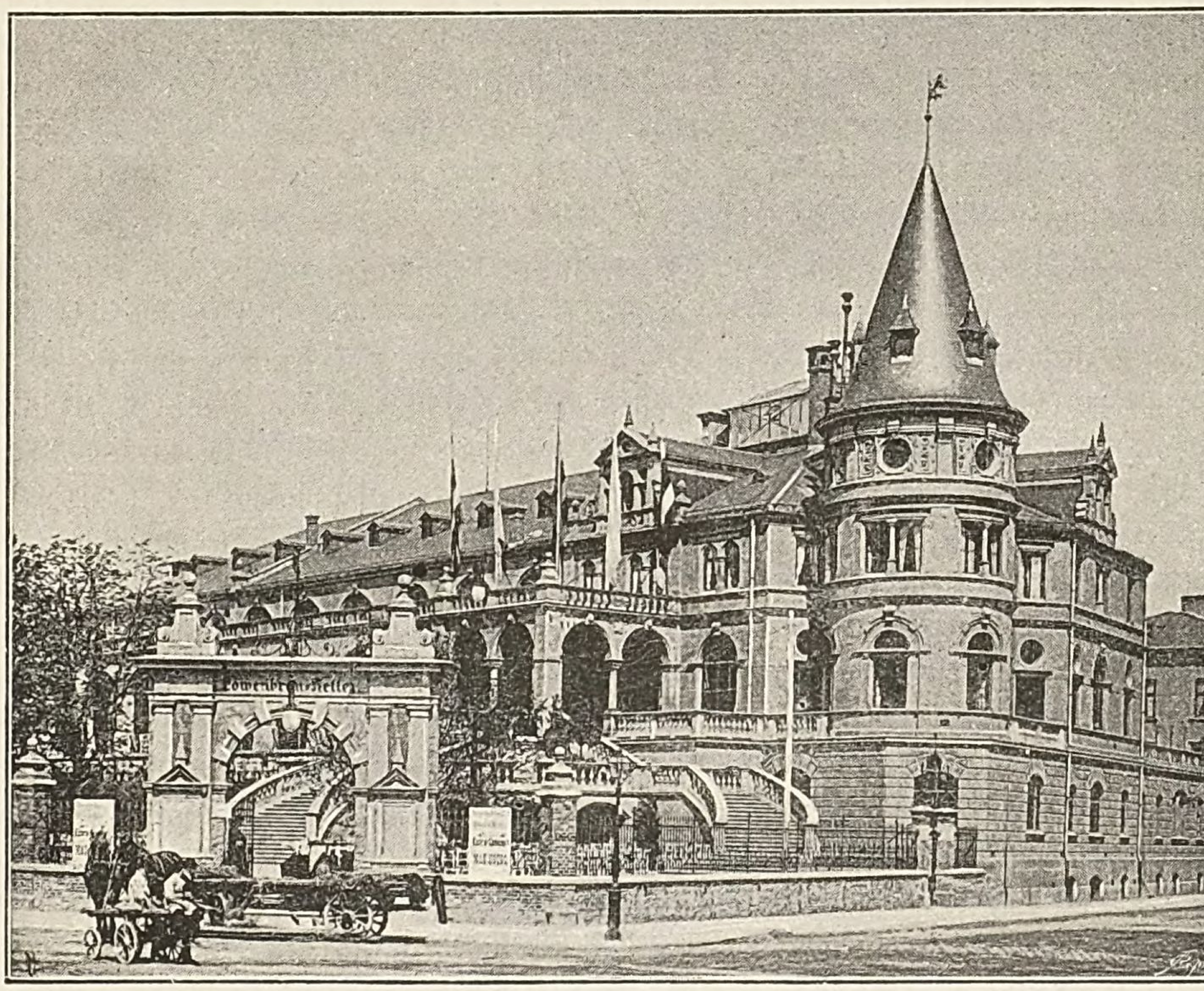
mehrere Gasthöfe, die er teils umbaute, teils neu aufführte. Besonders graziös gelang ihm auch die Villa seines Freundes Defregger in südtirolischer und das Kaulbach-Museum in italienischer Frührenaissance, welche alle die große Formgewandtheit und glückliche Erfindungsgabe des Meisters wie seinen Sinn für das in der Baukunst malerisch Wirksame zeigen, nachdem er sich nur erst von seinen Schmidtschen Reminiszenzen befreit hatte.



Die Synagoge zu München. Von Albert Schmidt

Mit viel Glück und Geschick behandelte bald auch Albert Schmidt (geb. 1841 in Sonneberg) den deutschen Stil. Erst Schüler Gottgetreus am Münchener Polytechnikum, dann durch Reisen in Italien seine Ausbildung vervollständigend, entfaltete er bald als Bauunternehmer eine umfassende Thätigkeit. So baute er unter anderem die Schlösser zu Frauensee im bayerischen Wald und Pähl am Ammersee deutsch mit hervorragendem Geschick, dann viele reizende Privathäuser in München

in deutscher und italienischer Renaissance, endlich die neue Synagoge dort im romanischen Stil mit entschiedenem Glück, und erwies sich so gleich sehr praktisch gewandt und theoretisch gebildet. Seine interessanteste Leistung ist indes der Löwenbräukeller, weil er hier eine ganz neue bauliche Aufgabe löste und wirklich schöpferisch dabei ward. Denn diese „Keller" sind eine Münchener Eigentümlichkeit, wie sie erst durch die riesige Entwicklung der Brauindustrie in dieser Zeit hervorgerufen ward. Ursprünglich auf den die Stadt umgebenden Höhen angelegt waren diese Gebäude lange Zeit wirklich nichts anderes als was der Name besagt und die Bräuer pflegten da nur ihren näheren Bekannten im Sommer abends Bier zu verzapfen. Weil es da von ganz besonderer Frische ist, so zog dies allmählich immer mehr Gäste an



Der Löwenbräukeller zu München. Von Albert Schmidt

und die Bräuer sahen sich genötigt, ihre Gärten und sonstigen Lokale zu vergrößern, ja ihnen zuletzt große Restaurationen anzuschließen, zu denen abends im Sommer halb München hinauswanderte, um den geliebten Stoff an der Quelle zu genießen. Allmählich fing man an, auch Feste da zu veranstalten, besonders für Fremde, welche dies urwüchsige Treiben noch nicht kannten. Der erste Versuch, ein solches auf den Besuch von Tausenden berechnetes Lokal wirklich künstlerisch zu gestalten und ihm dadurch einen ganz besonderen Reiz zu verleihen, ward indes erst nach 1870 und der Einführung des deutschen Renaissancestils gemacht. Es war der weltberühmte „Spatenbräu" Sedlmayr, der sich erst seinen Bierausschank, dann seinen riesigen „Arzberger" Keller in deutscher Renaissance durch den talentvollen Architekten Anton Seidl (geb. in München 1848) ausbauen ließ, der sich schon durch mehrere Häuser

in der Stadt, ganz besonders aber durch Herstellung zahlreicher Zimmereinrichtungen in diesem Stil bekannt gemacht hatte. In München hat er dann noch das „deutsche Haus" am Karlsplatz, die Rathäuser in Ingolstadt und Worms, das Haus des H. Schön dort, die Villa Schönbühl und Schloß Büdesheim bei Frankfurt, Haus und Wirtschaft des „Spatenbräu" in Berlin, den Franziskanerkeller in München gebaut. — Zu solchen Trinklokalen eignet sich der nationale Stil nun unstreitig ausgezeichnet, ob der Traulichkeit seiner Holzvertäfelungen, der Gemütlichkeit der bunten Butzenscheiben, der prächtig flimmernden Kachelöfen und dem köstlichen Feld für allerhand derben gemalten Schmuck auf den Mauerflächen über den Vertäfelungen, wie durch die stattlichen, bald barocken, bald zierlichen Formen der Möbel und Geräte. Denn das ist ja das Charakteristische dieses Stiles, daß er die sonnige aber kühle Heiterkeit der italienischen Renaissance in weniger vornehmen als tief gemütlichen Humor verwandelt. Die große Anziehungskraft nun, welche die ersten Lokale dieser Art im Kunstgewerbeverein und anderwärts ausübten, veranlaßten das Wagnis des obenerwähnten Arzberger Kellers, der an einen Hügel angelehnt zu architektonisch vorteilhafter Ausnützung förmlich einlud, da er einen malerischen Freitreppenbau und die Anlegung großer gewölbter Trinkhallen über dem eigentlichen Keller gestattete, die auf zwei Seiten einen riesigen Saal umgeben, der bei schlechtem Wetter oder vorgerückter Jahreszeit die Gäste aufnimmt und mit Malerei und Plastik verziert ward. Damit war ein Vorbild geschaffen, das Schmidt bei seinem unmittelbar daneben gelegenen Löwenbräukeller nun alsbald sehr verbessert und vergrößert wiederholte, da es den großen Aktiengesellschaften, welche die Unternehmung machten, auf die Mittel weit weniger ankam, als auf den Effekt. So gestaltete er seinen mächtigen Freitreppenbau, welcher zu der prächtigen Bogenhalle hinaufführt, welche dem grandiosen Saal über dem eigentlichen Keller vorliegt, noch reicher und fügte einen stattlichen hurmartigen Eckpavillon hinzu, so daß das Ganze wie ein stolzes Schloß aussieht und doch seine Bestimmung durch den vorliegenden tischbesetzten Garten mit Musikpavillon wie die weiten, für den Aufenthalt einer großen Menge berechneten Arkaden vollkommen deutlich ausspricht. Bis heute ist dieser Keller denn auch unübertroffen geblieben, obwohl ihm nun noch eine Menge anderer nachfolgten. Denn das erwies sich bald als der Segen dieses glänzend gelungenen Versuches die Stätten der Befriedigung des sprichwörtlichen Durstes der Deutschen durch den Reiz der Kunst zu adeln: daß nicht nur die Menge alsbald mit Vorliebe dahinströmte und also die Konkurrenten zur Nachahmung zwang, sondern daß auch dies ganze Kneipvergnügen dadurch auf eine viel höhere Stufe gehoben ward, da nun die Frauen, ja die höheren Stände überhaupt wie die zahlreichen Fremdenscharen diese Orte auch, sogar mit Vorliebe besuchten. Damit verboten sich die Szenen plumper Völlerei, wie sie die Kellerwirtschaften früher dargeboten, ganz von selbst, da auch der Roheste fühlte, daß sich dergleichen nicht mehr passe in solcher durch alle Reize der Kunst veredelten Umgebung. Hatte er sich darum früher allein hinbegeben um sich ungestörter zu betrinken, so ging er jetzt mit Frau und Kind hin, trank weniger und freute sich umsomehr, so daß es vollkommen außer Zweifel steht, daß durch diese Einmischung der Kunst eine ganz erhebliche Minderung der Roheit und Verbesserung der Sitten herbeigeführt worden ist. Dies ward besonders durch den nach ihrer Verfeinerung immer allgemeiner werdenden Besuch solcher Lokale durch das weibliche Geschlecht sehr begünstigt. Nirgends mehr als hier zeigte sich der Vorteil einer aus dem

eigensten Charakter der Nation hervorgegangenen künstlerischen Formenbildung; denn in griechische Tempelräume oder selbst italienische kühl verzierte Gemächer wäre der Münchener nie hineingegangen, in diesen von seinen Vätern erfundenen Hallen fand er sich alsbald heimisch, ja suchte sie mit entschiedener Vorliebe auf, wie sich auch die Handwerker außerordentlich leicht in diesen Stil hineinfanden. Nur so ist die merkwürdig rasche Verbreitung desselben sowohl in München als in ganz Deutschland zu erklären, wo er erst im Frankfurter Hof von Mylius und Bluntschli in Frankfurt, dann noch ungleich reicher im Hamburger Hof von Hansen und Meerwein, die zwei schönsten Gasthöfe hervorgebracht hat, die Deutschland dermal besitzt, deren künstlerischem Wert sich die drei großen Gasthofs-Kasernen Berlins nicht entfernt vergleichen können. — Auch die Münchener Anstalten dieser Art nicht, weder die im „neuen Baustil" erbauten „Vier Jahreszeiten" noch die zahlreichen um den Bahnhof herum in deutscher Renaissance entstandenen Gasthöfe, da man in München nicht reich genug war oder vielleicht nicht Unternehmungsgeist genug besaß, sechs Millionen an solchen Bau zu verwenden wie in Hamburg. Einer der besten dieser Gasthöfe ist indes die von dem Münchener J. von Schmädel ausgeführte „Germania" in Karlsruhe, eine Musterleistung. Dafür entstanden eine Reihe künstlerisch ausgestatteter Kaffeehäuser und sonstiger Vergnügungslokale, unter welchen das vom Architekten Otto Marbaise (geb. in Aachen 1851), einem durch Raschdorff beeinflußten, dann in Belgien und Frankreich wie Österreich weiter gebildeten Künstler, in deutscher Renaissance komponierte Hotel garni und Café Roth mit seinen Nachbarhäusern, das erste epochemachende wie künstlerisch wertvollste war. Nicht am wenigsten, weil es von Ferdinand Wagner mit einem sehr talentvoll gemalten Bacchantenzug und sonstigen mythologischen Bildern geschmückt ward. — Ihm sind neben vielen anderen als bemerkenswerteste das Café Danner, das Börsencafé und das „Wittelsbacher Café" in Rokokostil gefolgt, letzteres größer und reicher, wenn auch nicht von gleichem Wert. Um so besser sind einige von den Offizieren aus ihren eigenen Mitteln erbaute „Offiziers-Kasinos", die aufs glänzendste beweisen, wie Mars und die Musen sich heute sehr gut vertragen. Das schönste derselben ist das des schweren Reiterregiments, von Schmädel und Maison erbaut, mit köstlichem Kamin und Täfelwerk. Ebenso das nach Plänen Baron v. Gumppenbergs durch Romeis erbaute des Infanterieleibregiments, beide im deutschen Stil.

Unstreitig war der Anstoß zu dieser ganzen Bewegung von den Künstlern ausgegangen, die sich schon um 1840 ihr Klublokal im „Stubenvoll" in gotischem Stil herstellten, es dann nach 1848 verbessert ins „Café Schafroth" verpflanzten, bis sie 1876 im „Kunstgewerbeverein" jene den alten Gildenhäusern nachgeahmte Musterwirtschaft herstellten, welche allgemeinen Anklang fand.

Ungleich bedeutender als diese Wirtslokale, wenn auch nicht so urwüchsig und unmittelbar aus dem Münchener Leben hervorgehend, sind die Bahnhofsbauten dieser Zeit, speziell die Wartesäle. Der erste derselben ward in dem von Bürklein gebauten Ostbahnhof als „Königswartesaal" von Steinmetz jr. in deutscher Renaissance ausgeführt um 1874. Vornehm gediegen in seiner Ausstattung hat er Malerei und Skulptur zu wenig in Anspruch genommen, zeigt aber dafür bereits den Einfluß Makarts in seiner harmonischen, nur aus warm gebrochenen Tönen zusammengesetzten Farbenwirkung. Weit bedeutender ward der mit einem Aufwande von 14 Millionen ins Werk gesetzte Neubau des riesigen Münchener Zentralbahnhofes durch Graff,

einem Schüler Neureuthers. Hier wurden die zahlreichen Hallen und Wartesäle mit so viel Geschmack ausgestattet, daß die Büreaukratie ihre sonstigen kunstfeindlichen Traditionen ganz zu verleugnen schien. So ist speziell der Königssalon unter Leitung des Vorgenannten von Fischer mit entschiedenem Glück in sehr reicher italienischer Renaissance hergestellt worden, ebenso der Hofsalon für Prinzen und fremde Fürstlichkeiten. Aber auch die Dekoration der übrigen Säle, Korridore und Hallen zeigt überall den ungeheuren Fortschritt der dekorativen Kunst in dieser Epoche, wie denn auch Skulptur und Malerei, wenn auch nur sehr mäßig zur Verwendung kamen, durch Figuren des Handels und der Industrie, mit welchen Dennerlein den Portikus eines Seitengebäudes schmückte, während die riesige Einsteighalle mit Fresken von Echter, der Königsalon mit Bildern bayerischer Städte von Knab geschmückt ward.

Zu einem interessanten Versuch im nationalen Stil führte auch der Umbau des Ständehauses durch Siebert, bei dem die Verschmelzung zweier Häuser zu einer zweigiebligen Stirnseite wohl gelungen wäre, wenn nicht die Verzierung derselben durch Bildwerke ebenso dürftig, als die der Sitzungssäle durch Malerei ausgefallen wäre. Denn von der unglückseligen Vorstellung, daß Malerei und Bildhauerei bei einem Monumentalbau ein Luxus seien, den man sich ebenso gut versagen als gestatten könne, vermochten sich auch in dieser Periode weder Stände noch Büreaukratie völlig zu befreien.

Weit interessanter sind die dem Verkehr dienenden Bauten der Banken ausgefallen, ja selbst der von einem Privatmann gebaute Börsensaal ward mit Fresken geschmückt, während erst die Hypothekenbank ihren ehemaligen adeligen Herrensitz durch Albert Schmidt sehr geschickt ihren Bedürfnissen anpassen, die Handelsbank aber sich ein neues stattliches Lokal bauen ließ. Zuletzt kam die Vereinsbank mit einer erst 1886 durch Martens aus Berlin vollendeten Musterleistung eines neuen Bankgebäudes, wie es gleich zweckmäßig und zugleich künstlerisch gediegen kaum irgendwo getroffen werden dürfte. — Daß sich mit den praktischen Bedürfnissen einer solchen Anstalt die ästhetischen Forderungen sehr wohl vereinigen lassen, ja daß gerade der Versuch einer künstlerischen Befriedigung der ersteren zu neuen und überraschend schönen Gestaltungen führen könne, wird hier glänzend bewiesen. So erhält man sowohl vor der im schönsten Material in deutscher Spätrenaissance ausgeführten Stirnseite des zweistöckigen Eckhauses als beim Eintritt ins Vestibül und im Treppenhaus die malerischsten Blicke. Ganz besonders aber in dem mit Glas überdeckten und zu einem großen Saal umgestalteten Lichthof, welcher jetzt den Mittelpunkt des Baues bildet wie er dem Verkehr der Bank mit dem Publikum dient. Ebenso ist in Bezug auf die gediegene Ausführung des Einzelnen der Bau eine Musterleistung, welche besser als irgend ein anderer die großen Fortschritte zeigt, die unsere Baugewerke gemacht. Daß er eine Million gekostet hat, also beinahe so viel als z. B. die neue Pinakothek, zeigt nur um wie viel durchgebildeter er in allen Details, und wie viel besser sein Material ist. Nicht minder wie sehr Löhne und Materialpreise seit einem halben Jahrhundert gestiegen sind. — Erhält doch heute z. B. ein guter Maurer oder Steinmetz 4 bis 6 Mark, wo er damals mit zwei zufrieden sein mußte. Da Nahrungsmittel und Kleider aber nur nur unbedeutend gestiegen sind, so dürfte er sich denn doch heute, wo noch bei Unfall und Krankheit reichlich für ihn gesorgt wird, eines sehr viel „menschenwürdigeren Daseins“ erfreuen.

Spiegelt sich die außerordentlich reiche Entwicklung des korporativen Lebens dieser Zeit besonders in den vielen durch Aktiengesellschaften errichteteten Bauten, sowie den Zunft- und Gesellschaftshäusern aller Art aufs erfreulichste ab, so nicht minder die des häuslichen in den unzähligen künstlerisch verzierten Privathäusern, welche meist im deutschen Stil ausgeführt wurden. Ebenso in der noch weit größeren Anzahl von Zimmern und ganzen Wohnungen, die man in ihm umbaute. Zu den interessantesten unter den ersteren gehört das Haus des Dr. Hirth, des verdienstvollen Herausgebers des „Formenschatzes", einer Zeitschrift, die durch ihre Wiedergabe der schönsten Entwürfe und Geräte unserer Altvordern neben dem Nationalmuseum einen ganz unberechenbaren Einfluß auf die rasche Verbreitung des nationalen Stils wie die Hebung der Kunstgewerbe überhaupt ausgeübt hat. In seinem Hause nun stellte Hirth besonders im Musiksalon eine wahre Musterleistung, allerdings mit Zuhilfenahme alter echter Möbel und Vertäfelungen her, während das köstliche Treppenhaus und Kneipstübchen ganz neu gestaltet wurden. Ähnliches geschah in den vielen Häusern, welche sich die Maler nach dem schon in den vierziger Jahren gegebenen Beispiele Montens, Wilhelm von Kaulbachs, des Lithographen Herwegen und Pilotys zu bauen anfingen und dieselben meist mit echten Geräten, Vertäfelungen, Glasfenstern u. dgl. ausstatteten. So als eine der interessantesten neben der schon erwähnten Defreggerschen Villa die Grützners, an der außer dem von Romeis sehr geschickt ausgeführten Rohbau alles alt ist, nicht minder die Matthias Schmids, Fr. Aug. Kaulbachs, Lenbachs u. a. m. — Ebenso wurden in dieser Periode die Maler-Ateliers oft zu wahren Kunstkabinetten voll der köstlichsten Dinge umgestaltet, wobei Makart eigentlich den Ton angab, dessen Atelier in Wien sich mit jeder Kunstkammer messen konnte, während Lenbach in München bald mit ihm wetteiferte.

Wir schließen diese Übersicht mit den zahllosen Schulhausbauten, welche man in dieser Periode, wo man abgeschmackt genug dem „Schulmeister von Sadowa" alle politischen und kriegerischen Erfolge zuschrieb, oft nur zu luxuriös errichtete. War das immerhin noch begreiflich bei Bauten wie das Polytechnikum und die Akademie, welche ihrer Natur nach Musterleistungen zur Bildung des Geschmackes der in ihnen Erzogenen sein sollen, so ist doch nicht zu leugnen, daß selbst die königliche Residenz neben der letzteren noch ärmlich aussieht. Noch sicherer ward gewiß bei den gewöhnlichen Normalschulen die Grenze überschritten, wenn man die barfüßig eintretenden Proletarierkinder in solche Paläste führte, deren Erbauung die Schuldenlast der Gemeinden oft ganz unsinnig erhöhte. Zu den besten dieser Bauten zählen die des Stadtbaumeisters Arnold Zenetti (geb. in Speyer 1824), der an der Akademie unter Voit, dann durch große Reisen gebildet, 1850 von der Stadt als Ingenieur angestellt worden war. Ihm gehört das Schulhaus im Rosenthal mit Skulpturen von Wagmüller in italienischer Renaissance. Ebenso die Schulhäuser am Anger, in der Au, das heutige Hotel Imperial in Wien, der Schlacht- und Viehhof u. a. m. Zenettis bester Bau ist indes die Isarbrücke, welche die Verbindung der Maximiliansstraße mit der Haidhauser Vorstadt herstellt. Von C. v. Leimbach (geb. in Aschaffenburg 1814) einem Schüler Gärtners aber Gesinnungsverwandten Neureuthers, der sich wie dieser in Italien gebildet, ward dann das Wilhelms-Gymnasium in der Maximiliansstraße errichtet, ein stattlicher Materialbau mit allegorischen und Bildnis-Figuren von Ant. Heß. Leimbach gehören auch das Staats-

schulden Tilgungsgebäude, die Reisingersche Poliklinik, das hygienische Institut u. a. m. Überraschend hübsch gelang endlich der von ihrem Direktor Emil Lange (geb. 1841 zu Darmstadt, als Sohn Andr. Langes, der sich hauptsächlich in Paris gebildet) durchgeführte Umbau des ehemaligen Glasmalerei-Gebäudes zur Kunstgewerbeschule, wo abermals der Hof überglast und zum geschmackvollen Vestibül nach dem Vorbild des Ferstelschen im Österreichischen Museum umgestaltet ward. Lange gehört auch der Bau der großartigen Industrieschule nebenan. Mit Joseph Bühlmann (geb. 1844 bei Luzern), einem Schüler seines Vaters, der sich dann in Italien weitergebildet hatte und 1878 an dem Polytechnikum als Lehrer angestellt worden war, gab er dann ein Werk über die Sgraffitomalerei heraus, von Bühlmann allein ist aber das vortreffliche Werk „über die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance als Bauformenlehre".

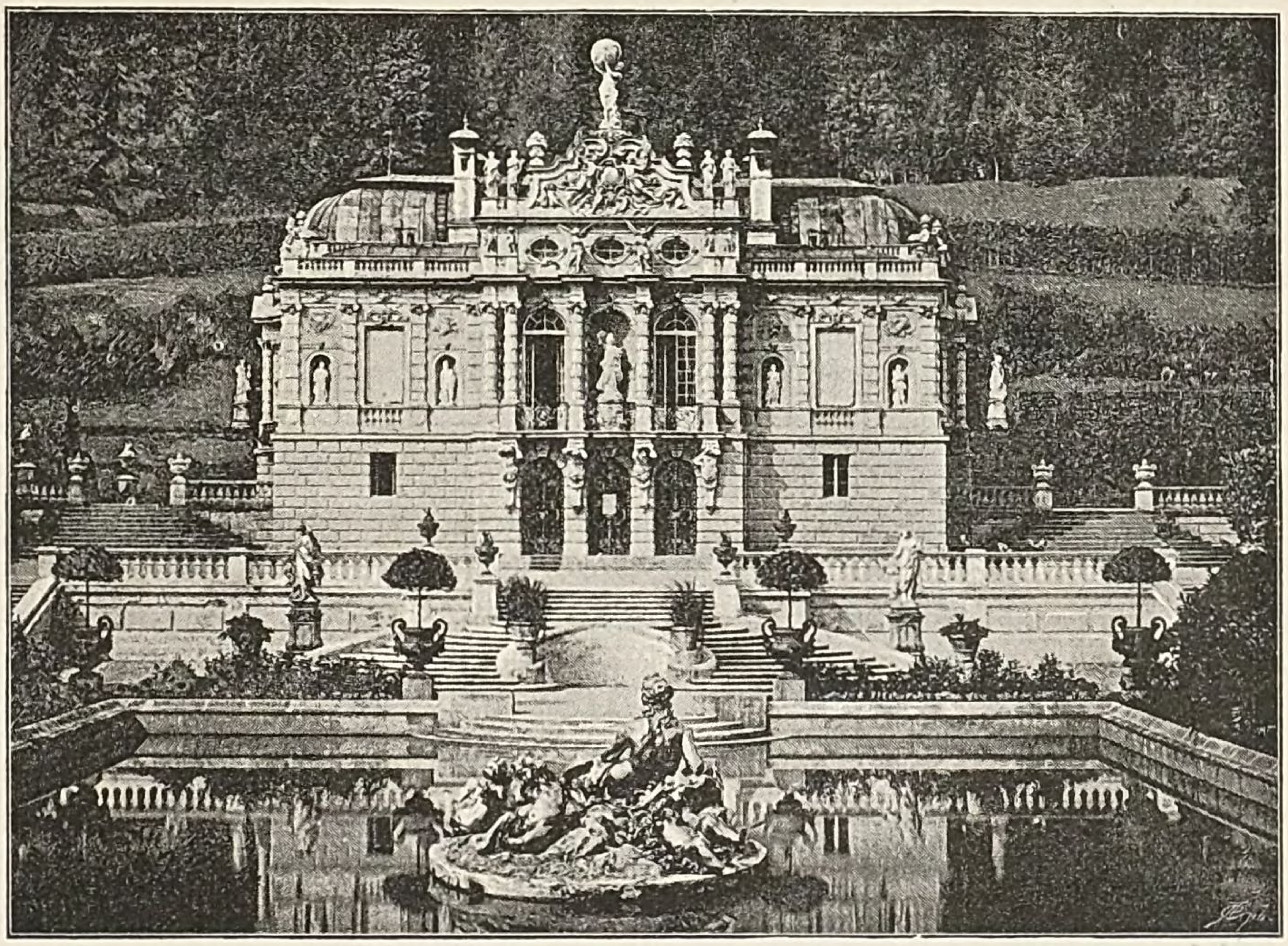
Ganz bezeichnend für den antiklerikalen Charakter der Zeit ist, daß die ungeheure Bauthätigkeit derselben es in München zu einem einzigen kirchlichen Gebäude, und zwar der schon erwähnten Synagoge Schmidts, aber nur in der Vorstadt Giesing zu einer katholischen Kirche brachte, die der Hofbaudirektor G. v. Dollmann baute (geb. zu Ansbach 1830), ein hochbegabter Schüler Klenzes, der seine Sporen an dessen Befreiungshalle in Kelheim, dann am Mausoleum in Baden verdient hatte, deren Bau er für den Meister leitete. Bei der 1865 im gotischen Stile begonnenen, 1886 vollendeten Giesinger Kirche nun hat er durch die neue Konstruktion des Turmes sowohl als durch die schönen Verhältnisse des Ganzen eine überraschend glückliche Wirkung mit auffallend geringen Mitteln erzielt. Phantasievoll und in Bezug auf seinen koloristischen Geschmack Klenze weit überlegen ist dieser Künstler nur ob der langjährigen Verborgenheit der Bauten seines königlichen Herrn nicht zu gebührender Anerkennung gekommen.

Denn weit bedeutender sind dann noch die in Linderhof, auf Herrenchiemsee und Neuschwanstein für König Ludwig II. aufgeführten Schlösser des Meisters. Wir kommen mit ihnen auf die vielberufene Bauthätigkeit des unglücklichen Fürsten zurück, deren nicht beneidenswertes Hauptorgan ja Dollmann war, wenn der König auch überall, selbst bei jedem Detail so bestimmend eingriff, daß er gar oft den Meister wie die übrigen ausführenden Künstler in die hellste Verzweiflung durch seine früh die beginnende geistige Störung verkündigenden Forderungen brachte.

Konnte er doch nur in solchem Zustand auf den Einfall geraten, in die einsamen Tannenwälder eines wilden Hochgebirgsthals eine solche mit dieser Umgebung jedenfalls im schreiendsten Widerspruch stehende Villa wie den Linderhof im üppigsten Rokokostil Ludwig XV. mit prachtvollen aber die reichste und verschwenderischste Vegetation voraussetzenden Gartenanlagen und Wasserwerken hineinzubauen, also der Natur förmlich Gewalt anzuthun, statt sich ihr anzubequemen und ihre eigentlichen Reize zu entwickeln.

So war diese romantische Willkür auch bei allen Einzelheiten des 1868 begonnenen, 1876 vollendeten Baues nicht weniger thätig, griff mit ihren unglaublichen Forderungen überall hindernd ein. Besonders, weil sie nie begreifen wollte, daß echte Kunstwerke sich nicht improvisieren lassen, sondern Zeit zum Ausreifen haben müssen. Deshalb kann man sich nur wundern, daß Dollmann noch so viel zu retten vermochte, nicht daß manches notwendig mißlingen mußte. Vor allem die Schöpfungen der Malerei und Plastik, bei welch letzteren selbst Wagmüllers unge-

wöhnliche Thatkraft nicht mehr ausreichte, eigentlich Wertvolles zu schaffen. Da die Künstler den menschenscheuen Bauherrn fast nie selber zu sprechen bekamen, sondern derselbe ihnen gewöhnlich seine Wünsche nur schriftlich oder gar durch ungebildete Lakaien mündlich übermitteln ließ, so waren zahllose Mißverständnisse unvermeidlich. Überdies ermangelten sie bei der absoluten Abschließung ihrer Werke vor dem Publikum auch des höchsten und edelsten Antriebes, des Ehrgeizes, bei ihren Arbeiten. Wer aber entbehrte ungestraft des Ruhmes wie der Kritik der Zeitgenossen und Mitbürger? So sagt man denn nicht zu viel mit der Behauptung, daß speziell die Münchener Malerschule kaum irgend welchen Vorteil von diesen Arbeiten gehabt



Schloß Linderhof. Von Georg von Dollmann

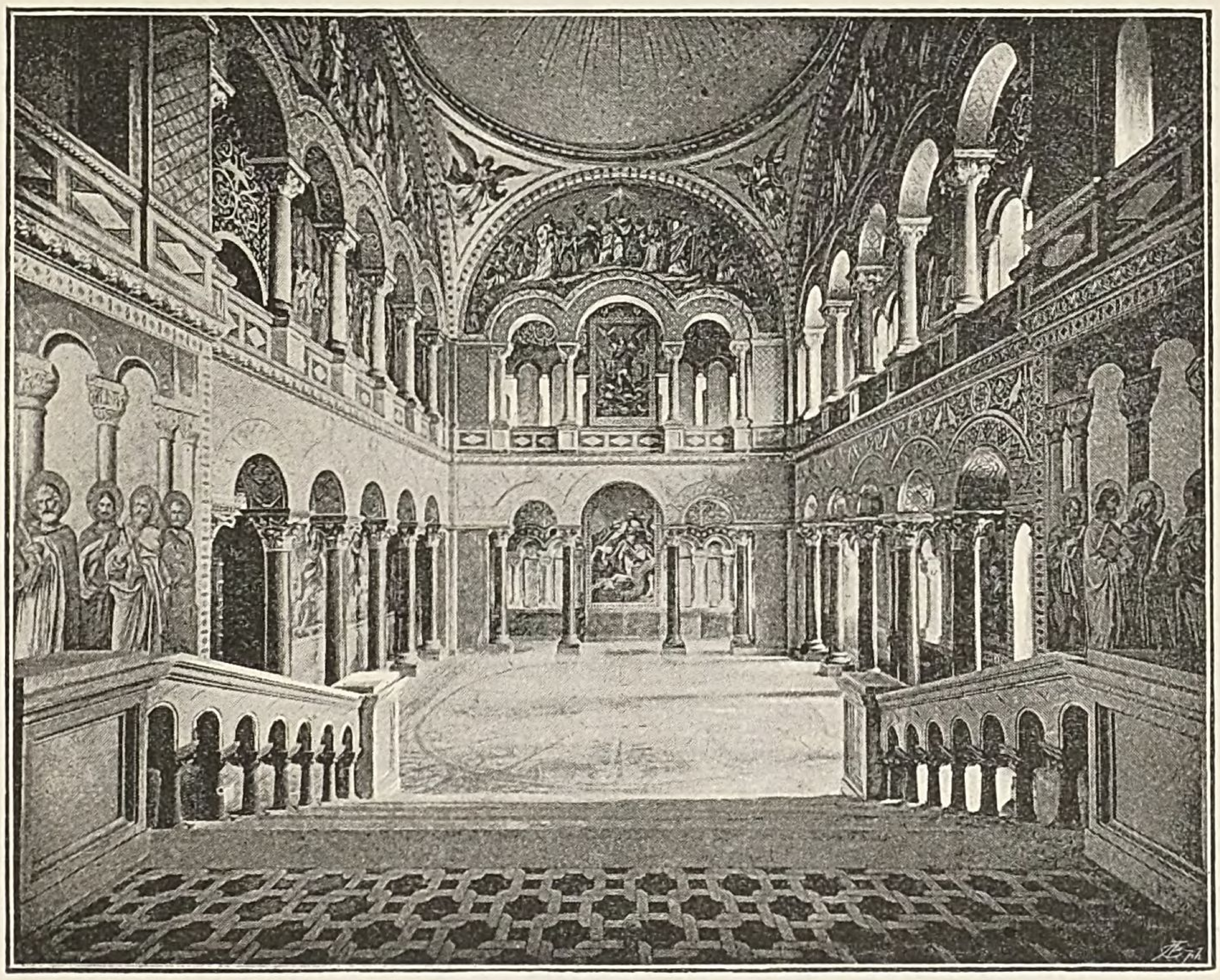
habe, denn der König selber war überdies alles mögliche eher als ein Kenner. Schon weil er die Hauptstätten, wo man diese Kenntnis erlangt, die Museen und Galerien ja nie besucht hatte, so wenig als die Werkstätten der lebenden Künstler. Weit eher war dies noch bei der Architektur der Fall, wo er wenigstens fast alles aus Büchern zu erlangende Material durchstudiert und auch vieles an Ort und Stelle gesehen hatte. Aber auch hier wirkte sein Zurückgreifen auf das Rokoko und den Stil Ludwig XIV. fast ebenso schädlich, als seinerzeit die Marotte des „neuen Baustils“. Darum haben denn auch seine kolossalen Aufträge unbestreitbar immerhin mehr als zu jener der Baukunst zur Ausbildung des Münchener Kunstgewerbes beigetragen, das hier Aufgaben zu lösen bekam, wie sie ihm schwerlich so bald wieder geboten werden dürften. Eigentlich Neues konnte freilich bei diesem beständigen Kopieren fremder Muster, wie es in dem den deutschen Rokokobauten entlehnten Linderhof und dem als direkte Kopie des Versailler Schlosses gewünschten Herrenchiemsee geschah, kaum entstehen. Dies war noch am ehesten bei den Möbeln

und Geräten, besonders aber bei den Prachtwagen und den berühmten Schlitten des Königs der Fall, wo ihr Meister Gedon die ganze Fülle seiner Phantasie spielen ließ.

Wirklich Neues ward nur bei dem phantastisch kühnen Bau von Neuschwanstein erreicht, weil dieser im romanischen Stil aufgeführt ward, wo fürs Innere außer der ja auch ganz renovierten Wartburg kaum viel Vorbilder vorhanden waren. — Jedenfalls macht das 1867—68 begonnene auf steiler Felsklippe inmitten der großartigsten Bergwildnis erbaute Schloß, von dem freilich nur der eigentliche Palas und Bergfried fertiggestellt ward, Kemenate und Vorburg samt Thorbau unvollendet blieben, immerhin einen der umgebenden Natur entsprechenden mächtigen Eindruck, weil man hier die Aussicht auf drei Seen und ein ungeheures Flachland vor sich, das höher ansteigende Gebirge im Rücken hat. — Der ursprüngliche Entwurf rührte von dem begabten Hoftheatermaler Jank her, der dann freilich von Dollmann erst umgearbeitet werden mußte, um ausführbar zu werden. — Hier wird man nun auf Schritt und Tritt an des königlichen Bauherrn Freundschaft für Richard Wagner erinnert, da dieselbe Romantik die Komposition wie die märchenhafte Pracht der Ausführung beherrscht und selbst die gebrauchten künstlerischen Mittel eine große Verwandtschaft mit der sinnbethörenden Gewalt der Wagnerschen Musik zeigen, denn auch sie sind wesentlich koloristische, beruhen auf der Gewalt der Stimmung. Besonders ist in der ungeheuer reichen Ornamentation das Flimmernde, wie es die orientalische Kunst ja mit Vorliebe braucht, auch hier durchweg zur Erzeugung berauschender Wirkungen benutzt, etwa so wie es ein Vierteljahrhundert früher Hansen in seinem Treppenhaus des Waffenmuseums in Wien verwendete. Hier allein hat auch die fast durchweg Wagnersche Stoffe, die Mythen des Parzifal ꝛc. benutzende Malerei in den Bildern von Aug. Spieß, Widnmann, Schwoiser, Ferd. Piloty wirklich Erfreuliches geleistet, wo man denn freilich die Einwirkung der im benachbarten Hohenschwangau ausgeführten Kompositionen Schwinds überall wahrnimmt, glücklicherweise vereint mit weit besserem Kolorit.

Ähnliches wie vom Linderhof kann man vom größten dieser Schlösser, dem 1878 begonnenen Prachtbau zu Herrenchiemsee sagen, nur daß hier die geistige Erkrankung des Bauherrn bereits viel deutlicher heraustritt. Zunächst in dem leitenden Gedanken einer Nachahmung des Versailler Schlosses selber und dann ganz besonders beleidigend in den widerwärtigen Verherrlichungen des Roi soleil, denen man leider auf Schritt und Tritt begegnet, wie den hier ebenso verletzenden als sinnlosen Kopien seiner Siege über fremde Völker, ja selbst über das deutsche. Bei einem Fürsten dessen deutsch-patriotische Gesinnung wenigstens früher zweifellos war, ist das in dieser Hinsicht hier Gebotene der schlagendste Beweis für seine bereits weit vorgeschrittene geistige Störung. Weit eher kann man sich wundern, daß er Künstler fand, die Dinge malten wie manche der hier dargestellten, statt sich zu weigern, dergleichen auszuführen, wie das bei Völkern mit stärker entwickeltem nationalem Ehrgefühl, vorab in Frankreich selber, unzweifelhaft geschehen wäre. — Selbstverständlich übertrifft denn auch gerade die architektonische und dekorative Leistung die sehr mittelmäßige malerische und plastische bei weitem, da man dieser die Unlust und die beständige Hetze der Künstler nur zu deutlich ansieht. Dagegen ist die Architektur besonders bei den Teilen, wo sie wie beim Treppenhaus nicht aufs Kopieren fremder Muster, sondern auf freies Schaffen angewiesen war, in ihrer Art oft muster-

haft. Auch dieser Bau ist nur zum Teil vollendet worden, da Dollmann, das notwendig tragische Ende voraussehend, schon 1885 seine Entlassung absichtlich herbeiführte, wo dann J. Hofmann, der bisher unter ihm den Bau geleitet, denselben fortsetzte. (Geb. in Triest 1840.) In Wien gebildet, war er schon im Jahre 1858 bei der Ausschmückung von Miramar thätig, besuchte dann München, Paris und London, um dann von Swertschkoff in München angestellt zu werden. Dann vom Kaiser Maximilian nach Mexiko berufen, bei dem er bis zu dessen Ende mit Projekten für Lacroma und Miramar beschäftigt blieb, kehrte er dann nach München zurück, verband sich mit Zettler als Leiter von dessen Glasmalerei-Anstalt, um dann



Der Thronsaal im Schlosse Neuschwanstein
Nach einer Aufnahme von Jos. Albert in München

von 1867 an für die Bauten des Königs erst als Gehilfe Dollmanns, dann von 1886 an als Leiter und Hofbaudirektor zu arbeiten. — Hier bei einem bloß auf Repräsentation, auf große Festlichkeiten berechneten Palast ist nun die sinnbethörende Pracht vor allem darauf berechnet, auf unser Gemüt zu wirken und erreicht dies auch vollständig, da hier alles, wenn nicht edel, doch im höchsten Grade feierlich, vornehm und imponierend erscheint, nichts sich bunt und gemein vordrängt. Überdies ist die allmähliche Steigerung des Glanzes auch geschickt darauf berechnet, die Ehrfurcht zu erzwingen, die jeden erfüllen soll, der diese Räume betritt, ihn scheu und ahnungsvoll zu stimmen. Allerdings kann man nicht verkennen, daß Ludwig II. hier etwas geschaffen habe, was das Gepräge seines bereits verdüsterten Geistes nur zu deutlich an sich trage, da es, wenn auch großartig an sich, doch weder mit seiner idyllisch schönen Umgebung noch mit der Zeit und Nation, in der es ent-

standen, irgend harmoniert, vielmehr mit dem Charakter beider im schärfsten Widerspruch steht.

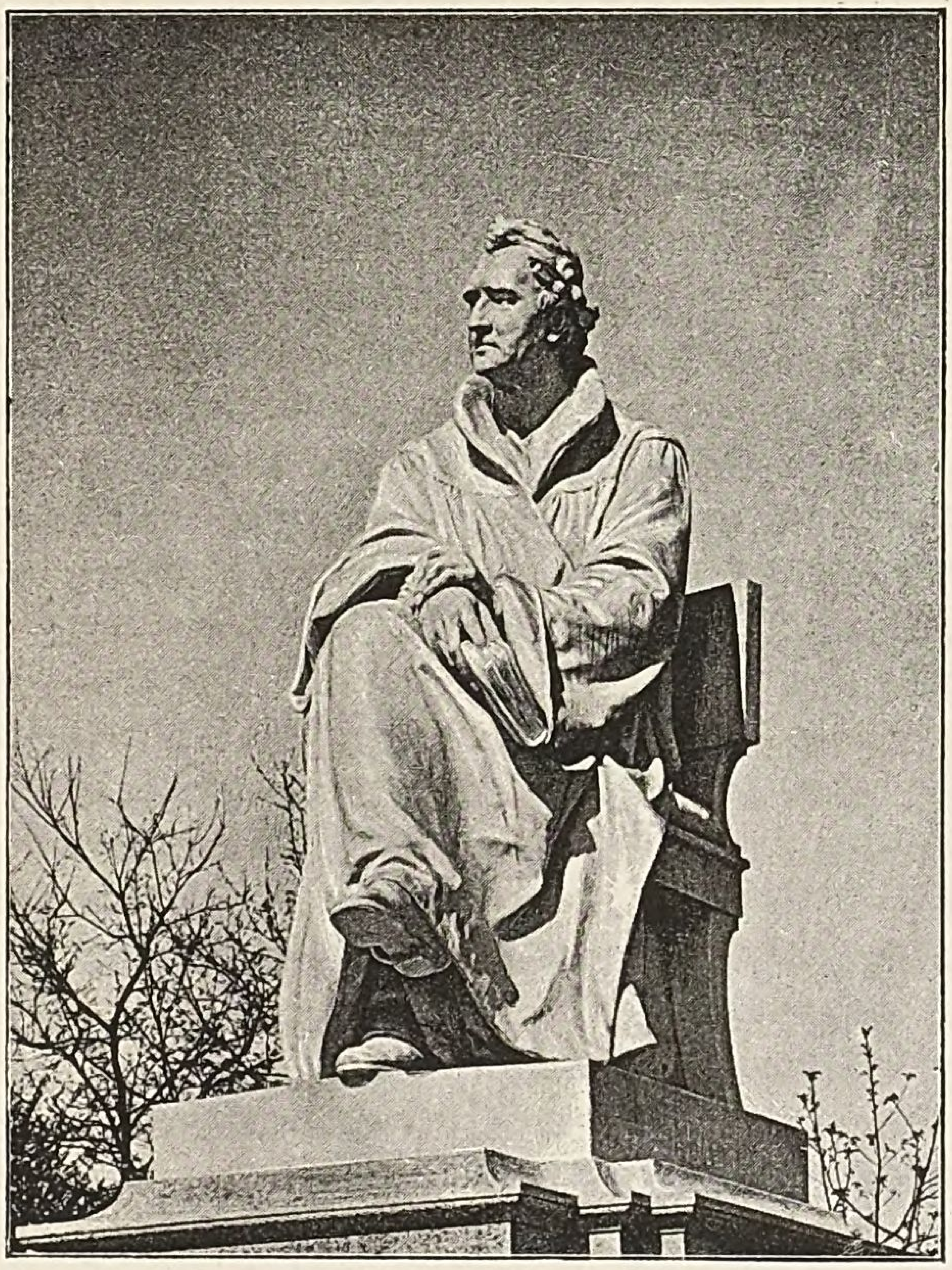
Das Zurückgreifen aufs Rokoko und den Stil Ludwigs XIV. wirkte aber um so nachteiliger auf die fernere Entwicklung der Münchener Kunst ein, als die bald steigende Üppigkeit der Zeit diese Richtung ohnehin schon begünstigte und jetzt dieselbe immer mehr zu der Hohlheit und innerlichen Leere jener früheren Perioden herabzuwürdigen droht, wo man den Mund so voll nahm und doch so wenig zu sagen hatte.

So muß man denn auch das Gesamturteil über das Wirken des Königs auf die Kunst dahin zusammenfassen, daß er die gesunde Entwicklung derselben weit eher gestört als gefördert habe und hier überall die Nachteile verdoppelt zeige, welche schon das Eingreifen des königlichen Großvaters oft gehabt, ohne daß diese Nachteile irgendwie durch so ungeheuren Nutzen aufgewogen worden wären, als jenes gestiftet.

Daß dergleichen aber so ruhig ertragen ward, findet seine Erklärung darin, daß die Extravaganzen des Königs sich viele Jahre lang bloß auf dies künstlerische Gebiet bezogen, wo ihre strenge Geheimhaltung, ja eine ganz orientalische Abschließung die Kenntnis derselben, also jedes öffentliche Ärgernis verhinderten. Ja, man kann wohl sagen, daß dank der Klugheit und dem gesunden Verstande des leitenden Staatsmannes, Bayern vielleicht nie besser regiert worden ist, als in dieser Zeit der Herrschaft eines geisteskranken Fürsten, der sich selbst durch die Katastrophen von 1866 und 1870 kaum in seinen Privatliebhabereien stören ließ.

Gerade ihre vollständige Freiheit von jeder persönlichen Einwirkung des Herrschers begünstigte die glänzende Entwicklung, welche wenigstens die Münchener Malerei in der Periode von 1864—80 gewonnen hat. — Von da an beginnt dann allerdings zuerst in der Baukunst mehr und mehr sich die Vorliebe für Barock und Rokokostil geltend zu machen. Es geschah das zunächst wiederum vom Kunstgewerbe aus, dem die Mode weit wichtiger ist als der Stil, da ihm die Geschmacks-Änderungen allemal viel zu thun geben. Überdies machte sich das Ermatten des nationalen Geistes selbst in der Malerei und Bildhauerei kaum weniger geltend, als in der Baukunst, mit der zunehmenden Genußlust schwanden Ernst und Selbständigkeit in der künstlerischen Produktion gleich sehr, man wollte vor allem Neues und Blendendes. So war es denn möglich, daß schon 1887 mit ungewöhnlichem Aufwand von technischem Geschick und materiellen Mitteln vom Architekten Otto Lasne (geb. in München 1854) das riesige Café Luitpold gebaut werden konnte, wo man durch ein in deutscher Renaissance ausgeführtes Vestibül in zwei durch eine säulengetragene Galerie verbundene Säle in reichster italienischer Renaissance gelangt, um aus diesen in den vom Bildhauer v. Kramer im wildesten Barockstil mit ungewöhnlicher Pracht und Geschick ausgeführten Saal mit Nebenkabinetten zu kommen und dann mit einem solchen in antikisierendem Zopf zu schließen. Es blieb auch hier das wie es scheint unabwendbare Schicksal der Kunst, nach einem kurzen Höhepunkt von glänzend errungener Selbständigkeit und nationaler Eigenart unrettbar einem kalten Virtuosentum zu verfallen, das zwar Talent genug, aber keine festen künstlerischen Ideale mehr besitzt.

Die Bildhauerei. 1864—1886



Das Liebig-Denkmal zu München
Von Michael Wagmüller

Tritt unstreitig die Thätigkeit dieser Kunst in unserer Periode etwas zurück im Vergleich zu jener der Baukunst sowohl, als besonders der Malerei, so hatte dies seine Hauptursache darin, daß ihr durch den Tod Knabls und den Weggang Zumbusch' bald zwei ihrer größten Talente entzogen wurden und zugleich, wenigstens später, die Aufgaben mehr und mehr zu fehlen anfingen. Denn die Gunst der Privatbesteller wandte sich fast ausschließlich der Malerei zu, die Kirche aber bot nur dürftige Aufgaben, die sie regelmäßig so erbärmlich belohnte, daß auch hier das Handwerk bald die Kunst ersetzen mußte. Der Staat aber war nur sehr wenig zu thun im stande oder geneigt. Hier hätte nun König Ludwig II. mit seiner leidenschaftlichen Baulust überaus wohlthätig eintreten können, allein dem stand seine gleich sehr mangelnde Personal- wie Sachkenntnis durchaus im Wege. Denn während sein Großvater sich beide durch seine unaufhörlichen Reisen, wie ganz besonders durch den täglichen Umgang mit den Künstlern verschafft und sein Urteil gebildet hatte, vernachlässigte sein Enkel das eine, und vermied den Verkehr mit den Künstlern bald ganz. Den Rest der guten Wirkung seiner kolossalen Aufträge vernichtete dann regelmäßig die Eile, mit der sie ausgeführt werden mußten. So kam es gerade bei seinen Bauten über eine rohe, dekorative Behandlung der Skulptur sehr selten hinaus, die durch den für dieselben meistens erforderlichen Barockstil noch gar sehr verschlimmert ward. — Es ist das umsomehr zu beklagen, als diese Epoche wenigstens ein großes Talent entstehen sah, das mit denen, welche die Malerei derselben schmückten, auf vollkommen gleicher Höhe stand, wie es im innigsten Verkehr mit ihnen aufwuchs. Diese Gemeinsamkeit ist denn auch wohl die Hauptursache, daß dasselbe jenes malerische Element in der Plastik, welches schon Zumbusch so sehr zu seinem Vorteil von der Schwanthalerschen Schule unterscheidet, nun ganz vorzugs-

weise betonte. Wir sprechen hier von dem leider früh dahingegangenen Michael Wagmüller (geb. 1829 bei Regensburg, † 1881 in München), der bei kaum geringerer Begabung vor Zumbusch den Vorteil hatte, in seiner ganzen Art die Eigenschaften des altbayerischen Stammes, seine Phantasiefülle, die leichte Gestaltungskraft, den naiven Humor, wie den derb realistischen Zug in hohem Grade zu besitzen und ihnen noch denselben großen Schönheitssinn zuzugesellen. — Früh nach München gekommen und ohne alle Unterstützung ganz auf sich selbst angewiesen, war er wie Knabl erst auch bei Sickinger als Steinmetz eingetreten, ja mußte dort mit seinem kargen Verdienst auch noch die verarmte Familie unterstützen. Bald ein sehr geschickter Arbeiter geworden, trat er jetzt auch in die Akademie ein, wo er aber viel weniger dem Einfluß seines Lehrers Widnmann als dem der glänzenden Talente seiner Alters- und Strebungsgenossen Hans Makart, Lenbach, Rud. Seitz und Gedon folgte. Weit entfernt, kalt zu antikisieren, wie der Meister, zeigte er vielmehr gleich in seinen frühesten Arbeiten jene liebenswürdige Frische, das große Lebensgefühl, die Neigung zu stärkerer Betonung des Stofflichen, zu einer pikanteren malerischen Behandlung, die ihn dann lebenslang auszeichneten. Ohne Zweifel hat neben dem Beispiel der Piloty-Schule das des Reinhold Begas stark auf ihn eingewirkt. Von den eigentlichen Naturalisten unterschied er sich indes bald durch seinen feinen rhythmischen Sinn, wie die starke Idealität überhaupt. So erregte er denn alsbald Aufsehen mit den zwei kleinen Gruppen des vor einer Eidechse zurückscheuenden und des einen Schmetterling haschenden Mädchens, die er um 1864 ausstellte, weil sie viel naive Anmut mit einer gewissen sinnlichen Fülle und malerischer Freiheit verbanden. Sie führten zur Übertragung von einigen Arbeiten am Nationalmuseum und zu drei Figuren von Glaube, Liebe, Hoffnung am Grabmal des Königs Max 1867, die schon sehr edel gedacht sind. Nun folgten zwei weibliche Kolossalfiguren für den Giebel des Schulhauses im Rosenthal, die seinem rasch hervortretenden Schönheitssinn schon das glänzendste Zeugnis ausstellten, dabei aber auch ein großes Geschick in Charakteristik alles Stofflichen und seiner Verwendung zu malerischen Kontrasten zeigten. Noch mehr trat dasselbe hervor bei den zahlreichen Büsten, mit denen er nunmehr auffiel. Durch ihre frappante Auffassung, außerordentliche Lebendigkeit, wie scharfe Charakteristik und malerische Behandlung erwarben sie ihm schnell großen Ruf. So die Lachners, Liebigs, Paul Heyses, Döllingers, ja fast aller berühmten Männer des damaligen Münchens, wo man sich nur verwundert, mit welch genialem Instinkt der noch ganz ungebildete junge Mann sich in die verschiedensten Charaktere hineinfand. Nunmehr schuf er für das Spital von Haidhausen 1869 die Kolossalgruppe einer Barmherzigkeit, die einen kranken Knaben unterstützt, welche durch ihre grandiose Auffassung, wie die tief ergreifende Empfindung, die aus der mächtigen Frauengestalt spricht, gar sehr geeignet war, die ganze Schwanthalersche Schule samt dem Meister vergessen zu lassen.

Hatte er schon den Krieg von 1866 mitgemacht, so führte ihn jetzt das Jahr 1870 abermals als Landwehrmann ins Feld, von wo er dann nach England ging und dort mit Büsten-Aufträgen überhäuft ward, die er in München in Marmor ausführte und alle Welt durch die Schärfe in Erstaunen setzte, mit welcher er den englischen Charakter in denselben aussprach. Die reichen Mittel, die er da erwarb, erlaubten ihm nun mehrfache Reisen nach Italien zu machen. Sie trugen zur Vollendung der künstlerischen Bildung dieses das derbe, burschikose oberbayerische Wesen

indes nie verläugnenden Charakters bei. Jetzt machte er auch ein Modell zum Niederwalddenkmal von auffallend genialer, ja fast dämonisch gewaltiger Auffassung der alle ihre wiedergewonnenen Kinder um sich versammelnden Germania. Sitzend gedacht, war sie nur leider für diese Stelle nicht passend. — Rasch zum Gegenteil umspringend, schuf er darauf einen sein Brüderchen Hukepack tragenden Backfisch von köstlicher Frische. Vom Hofgärtner Effner dem König Ludwig II. ob seiner leichten Gestaltungskraft als vorzüglich geeignet für dessen Aufträge empfohlen, war das ein zweideutiges Glück, an dem sein Talent beinahe zu Grunde gegangen wäre. Zunächst fertigte er zwei kolossale Brunnen für die königliche Villa auf dem Linderhof, deren einer den rossebändigenden Neptun mit Tritonen, der andere drei Nereiden zeigt, Arbeiten voll genialen Übermutes, bei deren durchaus dem Barockstil entlehnten Behandlung er wenigstens ein wahrhaft gewaltiges Leistungsvermögen bethätigte, aber freilich auch die Neigung für diesen Stil in München herrschend machte, in welchem ihm schon Gedon vorausgegangen. Es folgten nun noch vierzehn Kolossalfiguren zur Dekoration der Außenseite des Schlosses auf Herrenchiemsee — die sieben freien Künste und die Regententugenden personifizierend — die, wenn auch in unglaublich kurzer Zeit bloß dekorativ ausgeführt, dennoch alle seine wahrhaft unerschöpfliche Phantasie, aber freilich auch die Verflachung zeigen, welche die notwendige Folge solcher übereilter Arbeit ist. Dafür zierte er die Weltausstellung von 1878 in Paris mit dem Modell einer überlebensgroßen Grabfigur, einer grandios gedachten Genie des Friedens, die ein schlafendes Kind voll milder Liebe in die Arme nimmt. Es ist das eine Gruppe von so hoher Schönheit, daß sie jedenfalls die weitaus beste Skulptur des deutschen Saales war, wie sie ihm denn auch das Kreuz der Ehrenlegion eintrug und jetzt sein eigenes Grab ziert.

Nunmehr ging er an die Ausführung des ihm infolge einer allgemein deutschen Wettbewerbung übertragenen Liebig-Denkmals für München. War er dabei durch seine persönliche Bekanntschaft mit dem berühmten Gelehrten, dessen trefflich gelungene Büste er schon vor Jahren gemacht, vor allen Mitbewerbern unstreitig begünstigt, so hat er dafür aus dieser in Carrara-Marmor ausgeführten Arbeit auch etwas gemacht, was in seiner Vereinigung von schlagender Naturwahrheit mit wohlthuender Schönheit der Linien im Aufbau der sitzenden Figur nur äußerst selten seinesgleichen in Deutschland findet. Denn das ganze Wesen des berühmten Gelehrten ist hier bis auf seine Art sich zu bewegen unübertrefflich wiedergegeben. Dies Monument ist darum auch, neben dem des Königs Max Josef allein wahrhaft volkstümlich geworden in München und würde jedenfalls hinreichen, das Gedächtnis des Künstlers für alle Zeiten zu erhalten. Leider sollte es seine letzte Arbeit sein, die er nicht einmal vollenden konnte, da ihn der Tod infolge unerhörter Kränkungen überraschte, die er sich durch seine Thätigkeit als Jury- und Komiteemitglied der Münchener Ausstellung von 1879 zugezogen. Diesem Amt hatte er mit mehr Wahrhaftigkeit als Schonung und Klugheit vorgestanden und dadurch einen solchen Grimm der Zurückgesetzten auf sich gezogen, daß ihm die gemeinsten und ehrenrührigsten Beschuldigungen nicht erspart blieben. Das zog er sich so zu Gemüte, daß ihn ein Leberleiden rasch dahinraffte, und die Münchener Schule so ihres glänzendsten plastischen Talentes vor der Zeit beraubt wurde.

Wagmüllers Richtung aufs Malerische, noch mehr aber auf die Nachahmung des Barockstils fand nur zu viele Nachfolger, denen das wilde, zügellose und doch

im Grunde, wie alle Manier, sehr einförmige Wesen desselben behagte. Der talentvollste derselben, unstreitig ein Künstler von ebenso hervorragender Begabung, als großer Leichtigkeit des Schaffens, ist Wilh. Rümann (geb. 1850 in Hannover), der, nachdem er als Einjähriger den Krieg von 1870 mitgemacht und vor Metz schwer verwundet worden, 1872 wiedergenesen an die Münchener Akademie zu Knabl gekommen war, dann in Wagmüllers Werkstatt übertrat und sich bald so in dessen Art hineinarbeitete, daß er nicht nur den Liebig nach des Meisters Gipsmodell vortrefflich in Marmor vollenden, sondern auch das fehlende Relief des Sockels nachtragen konnte. Ebenso hat er dessen Genius des Friedens als Grabdenkmal des Meisters in Marmor vollendet. Unmittelbar darauf, 1882, gewann er durch ein viel Kühnheit und Größe der Auffassung zeigendes Modell den Preis bei der Wettbewerbung um einen monumentalen Brunnen in Lindau. Hält derselbe in der Ausführung auch nicht alles, was jenes so kühne als geistvolle Modell versprach, zeigt er vielmehr in seinen Figuren eine bedenkliche Hinneigung zu der gezierten Auffassung der Antike, wie sie den Zopfbildhauern eigen und sucht bei ihnen mit der die Stadt Lindau selber darstellenden Hauptfigur die scharfe Charakteristik der Eigenschaften dieser Dame durch bloße Attribute zu ersetzen, so macht das Ganze doch einen freien und malerischen, wenn auch keineswegs naturwüchsigen, oder der Landesart entsprechenden Eindruck.

Nach Vollendung dieser Arbeit erhielt Rümann infolge einer Konkurrenz auch das Kriegerdenkmal für die bayerischen Gefallenen in Wörth übertragen. Aus einer Walküre bestehend, die einen fallenden Krieger stützt, zeigt dasselbe viel Schwung und Adel der Komposition, wenn auch die Bildung der Köpfe über das Schematische nicht recht hinauskömmt. Ist die durch gleichzeitige Ausführung mehrerer Figuren für Herrenchiemsee noch gesteigerte Neigung zur pretentiös manirierten Leere des Zopfes bei seinen Idealfiguren unverkennbar, so zeigt sich das auch bei zwei Gestalten des Handels und der Landwirtschaft, mit denen er die Fassade der Vereinsbank schmückte. Zeigen auch sie die leichte und glückliche Gestaltungskraft, die so oft verführt, es auch leicht zu nehmen, so sind dagegen seine Büsten vortrefflich. Hier zeigt er, daß er feinen Naturstudiums ebensowohl fähig ist, als schöpferischer Durchdringung der Charaktere, also jedenfalls noch eine bedeutende Zukunft hat, wie er denn auch bald an Widnmanns Stelle in der Akademie trat. Seither hat er vortreffliche Büsten, so der Prinzessin Therese, eine scharf charakterisierte Statuette des Prinzregenten u. a. gebracht, dann in der Konkurrenz um das Rückert-Denkmal den Preis erhalten, auch einige schöne Grabfiguren für München gemacht.

Durch gelungene Büsten, so die des Prinzen Karl von Bayern, der Generale v. d. Tann und Hartmann, der Professoren Bauernfeind, Feuerbach und Siebold, des Theologen Harleß und des Grafen Pocci, dann des Fürsten Bismarck, sämtlich von Wagmüllers Richtung bestimmt, machte sich auch Chr. Roth (geb. 1840 zu Nürnberg) bald vorteilhaft bekannt, während seine Idealfiguren über eine forcierte Genialität nicht hinauskamen. Dagegen hat er sehr solide Studien in der Anatomie gemacht und einen plastisch-anatomischen Atlas u. a. herausgegeben, wie als Lehrer der Anatomie gewirkt. — Später siedelte er nach Berlin über. Auch Paul Sayer, Th. Haf, Dom. Sänger, Julius Zumbusch sen. reihen sich durch talentvoll malerisch behandelte Büsten mehr oder weniger unter die Nachfolger Wagmüllers und seiner auf pikante Behandlung ausgehenden Richtung. Die Neigung zum Barock-

stil hat Ant. Kaindl von ihm übernommen und nicht ohne Talent an verschiedenen Gruppen beim Umbau der Knorrhäuser durch Lasne bethätigt.

Zum rücksichtslosesten, von Wagmüllers Stilgefühl und Schönheitssinn schon weit abgekommenen Naturalismus bildet sich dieselbe bei Rud. Maison (geb. 1854 in Regensburg), einem Künstler von unbestreitbar bedeutender Begabung, aus, der,



Die Kreuzeserhöhung. Von Rudolf Maison

am hiesigen Polytechnikum gebildet, die Lücken dieser Erziehung dann durch große Reisen zu ergänzen suchte. Erst bei den Arbeiten in Herrenchiemsee jahrelang beschäftigt, hat er dort mit Wagmüller und Rümann um die Wette in mehr oder weniger leichtsinnigen Zopffiguren konkurriert. Indes zeigte er bald darauf durch die große Gruppe einer Kreuzerhöhung, daß er mit hervorragender Energie auch zu charakterisieren und die Natur in ihrer Erscheinung mit Feinheit nachzuschaffen fähig sei. Die eben das Kreuz in die Höhe windenden Figuren eines römischen Soldaten, jüdischen Henkers und eines Negers sind mit viel Lebensgefühl und großer natura-

20*

listischer Schärfe packend dargestellt, nicht minder der alles eher denn ideale Auffassung zeigende Heiland selber und seine Mutter. Freilich ist die rohe Brutalität des materiellen Vorganges so absichtlich betont und herausgehoben, daß darüber das erhebende Schauspiel des Opfertodes etwas zu sehr beeinträchtigt wird. Immerhin muß man diese von Lebensgefühl sprühende Arbeit zu den hervorragenderen jener naturalistischen Richtung rechnen, welche sich neben der grundsätzlichen Verläugnung der Antike vor allem durch die schärfere Charakteristik des Stofflichen und seine Verwendung zu pikanten Kontrasten vom Klassizismus unterscheidet. Ward sie durch Menzel eingeführt, fand sie dann in München durch Uhde ihren begabtesten Vertreter in der Malerei, so übersetzte sie Maison in die Plastik. — Derselbe hat denn außer einem Grabmal in Bronze für Augsburg von einem sehr bedeutenden dekorativen Talent in seiner meisterhaften Ausführung eines Kamins im Offiziers-Kasino des ersten Reiterregiments Zeugnis abgelegt, ebenso bei einer Anzahl kleiner Figuren aus dem Münchener Volksleben Beweis von köstlichem Humor und scharfer Beobachtung gegeben.

Mehr Stilgefühl verbunden mit ausgesprochener Anlehnung an die Altdeutschen, zeigt dann Syrius Eberle (geb. 1844 in Pfronten im Algäu) der, erst Schüler Widnmanns, nach längeren Reisen dann Knabls Nachfolger an der Akademie ward, nachdem er sich durch zahlreiche kirchliche Figuren und Gruppen für Brasilien und Peru, sowie durch ein glücklich komponiertes Kriegerdenkmal für Kempten Ruf erworben. Er hat dann auch viel für König Ludwig II. im Barockstil, besonders aber reizend komponierte Figuren für Prachtwagen und Schlitten gefertigt, die eine reiche Phantasie zeigen. Neuerdings ward ihm bei einer Konkurrenz um das Denkmal Gabelsbergers der Preis zu teil, an dessen Ausführung er noch beschäftigt ist. Darüber kann indes leider kein Zweifel sein, daß die schöne Begabung dieses, wie so vieler anderer Künstler, nur aus Mangel an Aufträgen nicht zu der vollen Entfaltung gekommen ist, der sie unter günstigeren Umständen fähig wäre.

In der Richtung auf religiöse Holzbildhauerei Knabl noch näher verwandt, wenn auch keineswegs dessen Schüler, erscheint sein Landsmann Joseph Beyrer, geb. 1839 in Obergarten bei Leermos in Tirol, der nach dessen Tode derjenige unter den vielen Holzbildhauern blieb, welcher es zu der größten Bedeutung brachte. Erst gleich Knabl, Schüler Renns in Imst, kam er 1857 nach München zu dem Bildhauer Petz, ward aber bald ganz von Knabl beeinflußt, und hat seither eine Menge von Arbeiten mit schönem Stilgefühl und geschickter Technik sowohl für München selber, als besonders für das katholische Algäu, Schwaben und Bayern ausgeführt. Zu den besten und letzten zählt der Hochaltar in der neuen Pfarrkirche zu Giesing, wo man sein Talent fast allein beurteilen kann, da dessen Figuren nicht bemalt, also auch nicht wie gewöhnlich um alle Wirkung gebracht wurden, ein Unfug, der um so schädlicher ist, als er die Bildhauer veranlaßt, es mit einer Ausführung nicht allzu genau zu nehmen, von der sie wissen, daß sie ja doch vernichtet wird. — Direkter Schüler Knabls war Karl Fischer (geb. in Rothehütte 1838), der eine Anzahl religiöser Figuren und Reliefs in dessen und anderer Auftrag nicht ohne Verdienst ausgeführt, dann auch für Linderhof und Herrenchiemsee gearbeitet hat. Ebenso für Fürst Karl von Rumänien, dann ein Relief für die hl. Geistkirche hier ꝛc. Derselben Kategorie von Kirchenbildhauern wie Beyrer, gehört auch J. W. Nießen aus Köln an, von dem ein hübscher Altar in der Frauenkirche herrührt.

Eine eigentümliche Stellung inmitten dieser aufstrebenden Jugend nahm bald nach der Thronbesteigung des jungen Königs die ebenso begabte als schöne Bildhauerin Elisabeth Ney ein, die in der Berliner Schule gebildet, um 1865 nach München kam und da durch einige geistvoll malerisch behandelte Büsten Schopenhauers, Joachims, Jakob Grimms u. a. Aufsehen erregte. So kam es, daß ihr ganz allein der Monarch zu einer Büste saß, die sie dann zu seiner Marmorfigur für die Aula des Polytechnikums benutzte. Aber noch bevor dieselbe fertig war, verschwand sie, angeblich Hymen den Musen vorziehend und Oberbayern mit Nordamerika vertauschend, auf einmal wieder, ohne viel andere Spuren zurückzulassen, als eine kleine, komischerweise auch auf und davon fliegende weibliche Figur auf einem Flügel des Polytechnikums.



Statue des Albertus Magnus in Lauingen
Von Ferdinand von Miller

Von ganz anderer Bedeutung für die Münchener Bildhauerei und Erzgießerei ward dafür Ferdinand v. Miller, geb. in München 1842, als Sohn des berühmten Erzgießers. Erst die Akademie besuchend, ging er indes bald als Erzgießer zu Barbedienne nach Paris, besuchte dann die Schule des Gewerbemuseums in Berlin, wo er den Unterricht im Modellieren von Kiß erhielt und kam 1865 nach Dresden, um Hähnels Schüler zu werden. Hierauf besuchte er 1867 Italien und London, ebenso machte er als Kavallerie-Offizier die Feldzüge von 1866 und 1870 mit. Zurückgekehrt modellierte er vier Figuren für den Krelingschen Brunnen nach Cincinnati, welchen er dann, als er 1871 fertig ward, auch selber dort aufstellte und dabei, als Mitarbeiter wie als Kämpfer von 1870 vielfach gefeiert, die ganze Union, speziell auch die Indianer in den schwarzen Bergen besuchte. — Endlich zurück und zur Ruhe gekommen, entstand nun eine Reihe von sehr talentvollen, besonders durch ihre originelle Auffassung packenden Arbeiten, deren Stil zwischen der Hähnelschen Strenge und der naturalistischen Behandlung des Wagmüller eine angenehme Mitte hält. So ein bogenspannender Indianer-Knabe, die Statue des General Mosquera für Bogota, dann die Statuen von Shakespeare und Al. v. Hum-

boldt für St. Louis, alle beide hochinteressant aufgefaßt und besonders der letztere, der als junger Forscher in Amerika gegeben ist, auch von so eigenartiger Durchführung, daß man hier die ganze Überlegenheit sieht, die ein hochgebildeter und gewandter Weltmann im Verständnis solcher historischer Charaktere vor einem nie aus dem Atelier herausgekommenen Künstler voraus hat. Dies zeigte sich vielleicht nicht minder in seiner Auffassung des Albertus Magnus, dessen Standbild für Lauingen ihm übertragen ward, und wo er den Mönch, Gelehrten und Mystiker gleich glücklich und schlagend aussprach. — Es folgte ein monumentaler Brunnen für Bamberg mit den Figuren eines Bischofs auf der Brunnensäule und denen Kaiser Otto II. und seiner Gemahlin und zwei Heiligen unten um dieselbe.

Hierauf ward die kühn gedachte Figur eines südstaatlichen Kämpfers als Bestellung von Damen für ein Monument in Charlestown fertig, weiter das Grabmonument einer Dame für den Münchener Friedhof, ebenso das des Kunsthändlers Humplmair dort. Endlich das Standbild eines Columbus abermals für St. Louis, wo der Besteller nur leider die unglückliche Idee hatte, für den Kopf die Auffassung Pilotys als maßgebend aufzustellen. Auch das sehr großartig gedachte Modell für ein Bolivar-Denkmal, dann ein Geigenmacher-Denkmal für Mittenwald und ein Denkmal der Gefallenen von 1870 für Elbing, wären hier noch zu erwähnen, wie ihm infolge einer Konkurrenz, die Figur des Königs Ludwig I. für die Walhalla übertragen ward. Wenn er so mit deren Anfertigung seine Zeit ausfüllt, bis es endlich dazu kommen wird, unseren eigenen Helden von 1870 in München Monumente zu errichten und damit eine unverzeihlich vernachlässigte Schuld zu bezahlen, so wäre sicherlich niemand dazu geeigneter, als unser Künstler, der unter ihnen gefochten. Auch seither hat er sich, ungewöhnlich beliebt wie er es ist, die mannigfachsten Verdienste in Vertretung der Münchener Künstlerschaft als ihr Vorstand bei allen möglichen Gelegenheiten erworben, wie als einflußreicher Verfechter der künstlerischen Interessen in der Gemeindevertretung. Nicht minder hat er in der Erzgießerei Bedeutendes, allerdings in Gesellschaft seiner beiden Brüder Fritz und Ludwig geleistet, nachdem er dieselbe mit ihnen gemeinschaftlich vom Vater übernommen. So ward unter seiner Leitung die Schillingsche Germania und eine Unzahl anderer Figuren da gegossen, außer den seinigen und dadurch die Technik des Erzgusses, wie besonders des Ziselierens sehr gefördert. — Miller verwandt ist Friedr. Kühn (geb. 1854 in Lauban), der erst Schüler Widnmanns, dann bei Miller mehrere Jahre arbeitete, hierauf, von 1883 an selbständig, erst einen Ganymed, dann mehrere Porträtbüsten, endlich zehn Figuren von Damen aus verschiedenen Jahrhunderten für das Modewaren-Lokal von Rosipal mit viel malerischem Geschick ausführte.

Die strengste monumentale Richtung in der Bildhauerei fand dann einen sehr begabten Vertreter in Thomas Dennerlein (geb. 1847 zu Mitterteich, Oberpfalz), welcher an der Münchener Kunstgewerbeschule gebildet und früh von Neureuther zur Verzierung seiner Bauten verwendet, vorzugsweise von diesem auf die Strenge der griechischen Plastik hingewiesen ward, eine Richtung, in welcher er sich durch drei Reisen nach Italien bestärkte, nachdem er vorher auch den Feldzug von 1870 mitgemacht. Er hat denn auch sowohl am Polytechnikum als besonders am Akademiebau eine Menge figürlicher Arbeiten, Putten, Medaillons &c. gefertigt. Endlich für den letzteren den großen Kinderfries und ganz zuletzt die den Bau krönende Figur der Pallas Athene mit den Gestalten der Dichtung und Wissenschaft unter sich.



Pallas Athene. Von Thomas Dennerlein

Besonders die erste, als Beschützerin der Künste dargestellte Figur ist ein Meisterstück von erhabener Auffassung, wie sie die Schüler mit heiterem Ernst in diese Hallen einlädt, die sie ihnen geöffnet. Selbst in ihrer Freundlichkeit liegt jene Hoheit, die alles Gemeine zurückscheucht. So wird sie zur Verkörperung des Geistes, den der Künstler in der Akademie herrschend wünscht, und erhält dadurch etwas durchaus Lebendiges, dem 19. Jahrhundert, nicht dem des Phidias angehöriges, trotz der Strenge ihrer der Antike entlehnten Form. — Außer diesen zahlreichen Arbeiten an der Akademie und dem Polytechnikum hat Dennerlein dann noch zwei Kolossalfiguren von „Feuer und Wasser" als Krönung für den Königssalon des neuen Bahnhofs, das Stielerdenkmal für Tegernsee, endlich die köstliche Bronzefigur des auf einem Thore in der Veterinärstraße wachehaltenden Pagen gemacht, ein Meisterstück von straff energischer und zugleich fein durchgebildeter Behandlung, in welchem er den Charakter der Renaissance-Zeit ebenso gut traf, als bei der Pallas den der griechischen.

Mehr zum Stil der Altdeutschen, als dem der Antike hinneigend, erscheint Anton Heß, Sohn Heinrichs (geb. 1838 zu München), der, erst bei Zumbusch, dann in Italien gebildet, sich zuerst Ruf durch jene vier Figuren von Bürgertugenden erwarb, welche er für den Mittelbau des neuen Rathauses fertigte, wie sie denn auch diese Begriffe sehr glücklich in altdeutscher Bürgertracht verkörpern. Dagegen sind allerdings seine Gestalten griechischer Dichter und Philosophen am Wilhelms-Gymnasium in der Maximiliansstraße weniger gelungen, sowie die dasselbe krönende Minervagruppe, da sie weit entfernt bleiben von jener Naturwüchsigkeit. Besser hat er indes viele Grabmäler in München und anderwärts gemacht. — Neuerdings ist ihm unter anderen guten Büsten auch die des Königs Ludwig I. ganz besonders

glücklich gelungen. Ebenso viele kunstgewerbliche Arbeiten, seit er zum Lehrer an der Kunstgewerbeschule ernannt worden. Aus der Widnmannschen Schule ging dann noch Joseph Chr. Hirt (geb. 1836 zu Fürth) hervor, der sich besonders in artiger Kleinplastik hervorthat, wo er Hermann und Dorothea, Haideröslein, Faust und Gretchen und andere Nipptisch-Stoffe mit Zierlichkeit behandelte. Neuerdings hat er aber auch die hübsche Figur einer Andromeda lebensgroß in Marmor mit Glück gefertigt. — Auch Jakob Ungerer, geb. 1840 in München und Schüler Widnmanns, der aber später Italien bereiste, hat sich erst in Kleinplastik mit Glück bemerklich gemacht. So durch eine Venus mit Amor in Bronze. Voll entwickelte er sein Talent indes erst am Mende-Brunnen in Leipzig, den er im Verein mit Gnauth sehr frisch und glücklich durch Nixen, Tritonen und andere Figuren belebte. Auch für die Attika des neuen Museums dort hat er eine Gruppe, dann am neuen Konservatorium dort eine weitere sehr gut ausgeführt, wie an der Nikolaikirche in Leipzig. Andere dekorative Arbeiten im Palais Kramer-Klett, Schloß Hohenzollern ꝛc., legen Zeugniß von seiner leichten und glücklichen Erfindung ab. Zu derselben Klasse gemütlicher Idealisten gehört auch der erst in Paris, dann unter Widnmann in München gebildete Joh. Hautmann aus München, der ebenfalls der Vater vieler zierlicher altdeutscher Fräuleins, wie Ariadnen, Bacchantinnen, Schönheitsgöttinnen mit schalkhaften Liebesgöttern ꝛc. geworden ist. — Von der Elfenbein- und Meerschaum-Schnitzerei arbeitete sich Philipp Perron (geb. 1840 in Frankenthal), dank der Beschäftigung durch die Architekten König Ludwigs II. zu einem tüchtigen dekorativen Bildhauer auf, der oft Dutzende von Arbeitern beschäftigte. Nicht immer zur Ehre der Münchener Skulptur, denn viel künstlerisches Verdienst ist freilich diesen nach den Versailler Mustern meist herzlich flüchtig und übereilt gearbeiteten Kopien nicht beizumessen. Weit besser ist Perron, wo er selbstschöpferisch auftritt und dann weder der Phantasie noch des pikanten Vortrags entbehrt. — Unbestreitbare Kühnheit zeigt wenigstens auch Otto Lang in einem Germanen, der einen Eber erlegt u. a. Immerhin interessanter unter diesen aus der Münchener Akademie unter Widnmann ziemlich antikisierend gebildeten Bildhauern sind zwei Badenser: Ludwig Gamp und Joh. Hoffart. Der erstere machte sich zuerst durch eine überaus gelungene Büste des „Audifax" aus Scheffels Ekkehard bekannt, voll Naturfrische und Schönheit. Infolge davon ward ihm vom Reichsrat v. Kramer-Klett die Anfertigung zweier Parkfiguren, einer Jägerin und eines Fischers in Marmor übertragen, Aufgaben, die er zwar stark antikisierend, aber doch mit entschiedenem Talent gelöst hat, wie die eines trauernden Engels auf dem Friedhof. Vielleicht sein bestes Werk ist ein Gekreuzigter, ganz naturalistisch, aber mit ungewöhnlich feiner Durchbildung des Körpers, wie edlem Ausdruck des Kopfes. Das ist aber umso verdienstlicher, als sich die Münchener Bildhauerei seit Schwanthaler nur sehr selten zu einem feineren Studium des Nackten emporschwingen konnte, die französische hier nicht entfernt erreichte. Offenbar hat darum dieser noch suchende Künstler eine Zukunft. Dies dürfte auch von Hoffart (geb. 1851 in Mannheim) gelten, der, erst Schüler Knabls, dann in Paris und den Niederlanden weitergebildet, sich durch eine überaus edle, am Grabe des Gatten trauernde Frauengestalt, dann durch eine gelungene Kolossalbüste Richard Wagners, zuerst bemerklich machte.

Als wesentlich beeinflußt von seinem Schwager Gedon, dem er später bei seinen köstlich humoristischen Holzschnitzereien von Karyatiden aller Art, Medaillons,

Schlittenfiguren ꝛc. geholfen, kann Ludwig v. Kramer gelten (geb. in Augsburg 1841), der erst in Nürnberg unter Kreling, dann an der Münchener Akademie unter Widnmann gebildet, von dort nach Berlin zu Bläser ging, bei dem er drei Jahre als Gehilfe blieb. Hierauf ward er erst Lehrer an der Schnitzschule in Partenkirchen, kehrte dann wieder zu Gedon zurück und machte dort besonders durch vier Flachreliefs Aufsehen, die als Thürfüllungen gedacht, das erste eine Münchener Bürgersfamilie der Rokokozeit bei Tische mit prächtigem Humor darstellte, das zweite, ein köstlich charakterisiertes Sextett, das dritte eine Gesangsstunde immer mit so vortrefflicher Individualisierung der Gestalten, als scharfer Charakteristik des Zeitcharakters gab. Ebenso hat er für Gedon den „Hubertushirsch“ ausgeführt, dann einen 24 Meter langen Jagdfries für Major Heil in Worms komponiert, auch die Ausschmückung des Gewerbemuseums in Kaiserslautern mit Giebelfiguren ꝛc. besorgt. Desgleichen verdankt ihm auch das Münchener Rathaus eine Menge Supraport- und Kaminfiguren, wo er überall dieselbe leichte und glückliche Erfindung beweist. So auch bei dem Schmuck und Arrangement der schwäbischen Kreisausstellung in Augsburg. Auch seine späteren Arbeiten, z. B. die ornamentale und figurale Ausschmückung des Cafés Luitpold im Rokokosaale, wo er in einer Gruppe von Venus und Amor, vielen Karyatiden und zwei trefflichen Reliefs das vollkommenste Verständnis des Barockstils zeigt, als dessen bedeutendster Vertreter in München er jetzt gelten kann. Überall aber zeigt er dasselbe echte und naturwüchsige Talent, das sich des aus dem Material hervorgehenden Stilgesetzes immer bewußt bleibt und die Figuren ebenso geschickt behandelt, als die sie umgebenden und einrahmenden Ornamente.

Die Tierplastik endlich fand in dem Livländer Alexander v. Wahl einen keineswegs talentlosen Vertreter, dessen Tscherkessen-Gruppen u. a. viel Lebendigkeit zeigen.

Darüber kann man sich aber nicht täuschen, daß der Münchener Plastik ebenso sehr die strenge Schulung, als besonders ein so überwiegendes Talent fehlt, daß es alle anderen mit sich fortreißen und die schlechten Traditionen der Schwanthalerschen Schule endlich so gründlich beseitigen könnte, als dies Piloty mit den klassizistischen in der Malerei that.

Die Malerei 1864—1880

Irgend eine Art von Romantik wird in der deutschen Kunst immer wieder auftauchen, da sie ihre eigentliche Lebensluft ist, dem nationalen Charakter in ungewöhnlichem Maße entspricht. So ist denn auch der größte Unterschied, den diese Epoche in der Münchener Historienmalerei zu Tage fördert, der, daß sie mit den letzten Resten des akademischen Klassizismus vollkommen aufräumend, sich gleichzeitig auch von der bloßen recht nüchternen Modellmalerei, in die sie unter Pilotys unmittelbarer Einwirkung nach dem Rezept der Delaroche, Gallait und Couture zu verlaufen drohte, losreißt und wieder zur freien Schöpfung der Phantasie wird. Damit erhält sie aber auch einen weit volkstümlicheren Charakter. Denn nun erscheint jene neuromantische Richtung, als deren glänzendste Vertreter sich alsbald Hans Makart und Gabriel Max hervorthun. Der eine, indem er uns alle sinnbethörende Pracht und Schönheit der Welt aus dem durchaus romantischen Zauber des Helldunkels auftauchen läßt, welchen die klassizistische Kunst nicht kennt, der andere, indem er in die Tiefen des Gemütes hinabsteigt und uns seine Schätze enthüllt, uns in seine ahnungsvolle Welt führt. Beide verbinden damit einen Kultus der echt deutschen Frauenschönheit, von dem die Schule bis dahin, Schwind und Ramberg ausgenommen, nicht allzu viele Spuren gezeigt hatte. — Wie letztere, waren auch diese beiden Österreicher, hatten also das sinnlichere, farbenfreudigere, schönheitstrunkene Naturell ihres Stammes, das ihn vom norddeutschen Wesen so sehr unterscheidet. Beide hatten aber auch von der Mutter Natur jene schöpferische Urkraft des Genies mit auf den Weg bekommen, die ihr Gesetz in sich trägt und ihren Träger so beherrscht, daß er mit der Sicherheit eines Nachtwandlers die gefährlichsten Wege gehen kann, ohne zu straucheln. Beide waren tief innerliche Naturen, von Haus aus schweigsam, darauf angelegt, durch Handeln und Thun, nicht durch Reden, neue Pfade zu zeigen. Beide muß man zu den mehr oder weniger naiven Charakteren rechnen, obwohl sie sich der Mittel, die sie brauchten, wohl bewußt waren. Aber während Max als schwerlötiger Böhme den mystisch grübelnden, musikalischen Zug seiner Landsleute in vollem Maße besaß und sich sogar eine ungewöhnliche Bildung angeeignet hatte, entwickelte Makart bei aller Wortkargheit doch ganz den glücklichen Leichtsinn, das sonnige Naturell, die Sorglosigkeit des Oberösterreichers in so hohem Maße, daß sich die beiden Jünglinge zu einander verhielten, wie Tag und Nacht, als sie im Jahre 1862 in dem kleinen kellerartigen Atelier eines abgelegenen Hofes des einstigen Jesuitenklosters und damaligen Akademiegebäudes in München, der Wille des Meisters oder der Zufall zusammenführte, um von hier aus bald die Blicke der halben Welt auf sich zu ziehen.

Hans Makart (geb. den 27. Mai 1840 in Salzburg, † in Wien den 3. Oktober 1884), war der Sohn eines ebenfalls künstlerisch begabten Hofbedienten und Zimmeraufsehers im Lustschloß Mirabell, den der Leichtsinn aber schon während der Kindheit seines Sohnes in die weite Welt trieb. So wuchs dieser unter der Obhut seiner in der kaiserlichen Residenz angestellten Mutter auf, die, sonst eine liebevolle und einfache Frau, doch mit ganz besonderem künstlerischem Geschmack begabt war, welchen jedenfalls sie dem schon früh sehr stillen und in

sich gekehrten Sohne vererbt hat, der auch zeitlebens mit großer Liebe an ihr hing. Klein, aber zierlich gebaut, schwarzlockig, war sein schöner blasser Kopf durch ein paar so dämonisch fesselnde, glühende schwarze Augen beseelt, daß sie allein schon hätten die Aufmerksamkeit auf ihn ziehen müssen. Im übrigen galt er ob seines stillen träumerischen Wesens umso eher für schlecht begabt, als er in der Schule sehr wenig lernte und lieber in den Sälen der beiden Schlösser oder in der herrlichen Gegend herumschweifte, um seine Phantasie mit den Bildern ihrer Pracht zu füllen. Abgesagter Feind alles Rechnens und aller Orthographie sein Leben lang, war er nur beim Zeichnungsunterricht immer der erste und überraschte besonders durch sein kolossales Formgedächtnis, das ihm erlaubte, alles, was er gesehen, sofort in seinen charakteristischen Zügen wieder zu geben. Das bewog den einsichtigen Lehrer, J. Mayburger, sich seiner besonders anzunehmen. Auf seinen Rat hin ward er denn auch zum Künstler bestimmt und im 16. Jahre nach Wien an die Akademie geschickt. Dort aber erkannte man trotz seiner bereits die eigenartigste Auffassung verratenden Skizzen und Entwürfe seine wunderbare Begabung so wenig, daß man ihn schon nach einem halben Jahre als talentlos wegschickte, weil er sich, genau wie einst Overbeck, dem pedantischen Unterrichtssystem nicht zu fügen vermochte. So mußte er zu Fuß unter allen Entbehrungen der Armut zurückkehren, um nun vollends als ein unheilbarer „Trottel" zu gelten. Glücklicherweise kam bald nachher der geschickte Landschaftsmaler Schiffmann nach Salzburg, heiratete in die Familie und nahm sich, sein Talent rasch erkennend, des Jünglings an. Ja, als er 1859 nach München zog, nahm er Makart dahin mit und brachte ihn zu Piloty, der ihn aber ob Platzmangel nicht aufnehmen konnte. So arbeitete er nun erst zwei Jahre lang ganz für sich, bald in der Galerie kopierend oder daheim bei Schiffmann, der eine große, vortrefflich malerisch aufgestellte Sammlung alter kunstgewerblicher Erzeugnisse besaß, nach dieser studierend, zahlreiche eigene Kompositionen entwerfend und Studienköpfe oder Bildnisse malend. Als er dann 1861 endlich bei Piloty eintrat, war er schon so ganz fertig in seiner Richtung, daß er sie dort nur weiter ausgebildet, aber in keiner Weise verändert hat. Sie zeigte sich in ihrer romantischen Phantastik zuerst an einem Tilly, der nachts bei Mondschein über das Schlachtfeld von Lützen reitend, den verwundeten Pappenheim findet. Sein zweites, damals im Atelier bei Max gemaltes Bild, einer jener „Unglücksfälle", die in der Schule keinem geschenkt wurden, war ein Lavoisier, der im Gefängnis die Hinrichtung erwartend, noch chemische Untersuchungen anstellt. Er machte es zu einem Rembrandtschen Nachtstück voll dämoni-



Hans Makart
Photographieverlag von Viktor Angerer in Wien

schen Reizes, wo er zugleich seinen von dem Pilotyschen ganz abweichenden, gleich Rubens leicht tuschenden Farbenauftrag bereits voll entwickelt zeigte. Ein Jahr später, 1863, überraschte er bereits alle Welt durch jenes Bild voll lebensgroßer Figuren, welches eine Nachmittags-Unterhaltung venezianischer Nobilis im Garten einer Villa darstellend, durch seine die Farbe im Element des Tons fast auflösende glutvolle Pracht, als offenbar vollkommen freie Schöpfung der Phantasie den denkbar größten Gegensatz zur bisherigen ängstlichen Modellmalerei der Schule bildete. Daß das ein koloristisches Talent sei, wie es in München noch nicht aufgetreten, darüber konnte jetzt kein Zweifel mehr bleiben, und nur die rasche Versendung des Bildes nach Petersburg, wo es für Baron Stieglitz bestimmt war, hinderte die Verbreitung des Rufes unseres jungen Künstlers in weiteren Kreisen als denen der Genossen. Er besuchte nun erst die Weltausstellung in London und auf der Rückreise noch Paris. Bald nachher entstand, neben einer Unzahl von bewunderungswürdigen Skizzen, als Reisefrucht jene Szene aus den lustigen Weibern von Windsor, wo diese Falstaff im Waschkorb verstecken. Man kann es nur der Intuition des Genies zuschreiben, daß hier der dicke Schlemmer bereits so wunderbar charakterisiert ward, wie es nie überboten und höchstens von Konewkas Silhouetten erreicht worden ist. Dabei haben die beiden Frauen eine frische Anmut, das Ganze einen malerischen Reiz, die Technik eine Leichtigkeit in Behandlung der auf eine weißliche Untermalung nur hingetuschten Farbe, die aus dem Ganzen ein vollendetes Meisterwerk machen. Weniger gelungen, weil zu nachlässig gezeichnet, ist ein Ritter mit den Nixen, nach dem bekannten Heineschen Gedicht; um so grandioser aufgefaßt aber eine Leda und mehrere Bildnisse von Frauen, wo er überall eine Eigenartigkeit entwickelt, daß man dieselben nie mehr zu vergessen im stande ist, wenn man sie einmal gesehen.

Eine erste italienische Reise gab ihm nun Veranlassung zu dem düsteren Landschaftsbilde der unter Cypressengruppen versteckten „römischen Ruinen", einer Komposition so voll traumhafter Poesie, daß sie das größte Aufsehen erregte, und nur ihre schlechte Placierung auf der Pariser Weltausstellung 1867 sie verhinderte, auch dort durchzuschlagen, wo ihrer grandiosen Auffassung sonst nichts Ähnliches die Wage hielt. Im Verdruß darüber hat sie der Künstler später übermalt und verdorben. Er war um diese Zeit aus dem Pilotyschen Atelier getreten, auf das er viel mehr Einfluß ausgeübt hatte, als dieses auf ihn, und richtete sich nunmehr sein eigenes auf die malerischste Weise ein. Dazu wollte er sich ein großes, oben herumlaufendes Friesbild malen. So entstanden die „modernen Amoretten", unstreitig eine seiner genialsten Schöpfungen. Ursprünglich aus zwei Gruppen tanzender, 6—10jähriger Mädchen bestehend, komponierte er dann ein überhöhtes Mittelstück dazu, eine kleine dreijährige Prinzessin, die von Knaben, darunter auch Faunen im Triumph als Maikönigin daher getragen wird. Das Ganze in seiner Mischung von halb nackten mit modern kostümierten Figuren, die sich von einem mit Bäumen und Gesträuchen durchschnittenen Goldgrund abheben, wirkt in seinem tollen Durcheinander voll bezaubernder Schönheit so berauschend, daß seine Ausstellung einen förmlichen Aufruhr in dem sonst so phlegmatischen München veranlaßte, wie er seines Gleichen nur im Auftreten des Dante und Virgil von Delacroix im Pariser Salon gehabt haben kann. Hatte bis jetzt die Münchener Kunst gerade in Bezug auf die Darstellung der Frauenschönheit am wenigsten geleistet, so erschien hier auf einmal etwas,

was in seiner Art unerreicht war. Denn unstreitig ist die Schönheit und Anmut, wie das spezifisch malerische Talent, bei Makart ebenso viel größer, als die Gedankentiefe bei Delacroix, der nie ein Maler der Frauenschönheit war.



Moderne Amoretten. Von Hans Makart
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

Die Amoretten wanderten, nachdem sie ganz München entzückt oder geärgert hatten, nach Wien zur Ausstellung, wo die dortige Presse sofort in der rohesten Weise über dieselben herfiel, ja die liebliche Schöpfung „verrucht" nannte, ohne indes den Erfolg lang verhindern zu können. Wäre es statt eines jungen Einheimischen ein Franzose oder Engländer gewesen, so würde sie das nie gewagt haben, denn gegenüber fremdem Verdienst hat man in Deutschland ebenso viel Neigung zur Überschätzung, als bei einheimischem zur Mißgunst. Genau wie der provozierende Richard Wagner, ward der harmlose Makart fortan der Gegenstand des Ingrimms aller Ästhetiker und Kunstgelehrten, nicht nur jener gemeinen Journalisten, die vom „Herunterreißen" leben und in Wien wie Berlin ihr sauberes Handwerk treiben. — Gerade dadurch wirken jene gelehrten Herren oft so schädlich, weil sie einzig mit dem Gewordenen und Abgeschlossenen beschäftigt, für das Werdende, Neue und Überraschende fast nie Verständnis, deshalb aber um so mehr Widerwillen haben.

In seiner unendlichen Unbefangenheit ließ sich Makart das wenig anfechten, sondern rückte gerade jetzt 1868, mit einem Bild heraus, dessen Erscheinung den Lärm der Amoretten noch zehnfach überbieten sollte. Es war das die „Pest in Florenz", wie er die „Sieben Todsünden" später umtaufte. Er hatte die einzelnen Gruppen den Winter über abends komponiert und ging nun im Juli 1868 daran, sie zu malen. Trotz Reisen nach Venedig und Wien, war das in drei Abteilungen herfallende, etwa 24 Fuß lange und 3 Fuß hohe, mit wohl hundert Figuren gefüllte friesartige Bild im November fertig, und nicht etwa bloß hinskizziert, sondern mit allem Reiz meisterhaft behandelten Helldunkels, wie blühender Frauenschönheit verschwenderisch ausgestattet. Durch die Kühnheit der die Auflösung aller sittlichen Bande während der Pest des Jahres 1350 schildernden Komposition, wo Männer und Frauen, sich dem Tode verfallen wähnend, die letzten Augenblicke nur noch möglichst zu genießen trachteten, war ein für die glühende Phantasie dieses Künstlers allerdings ungewöhnlich reizender Vorwurf gegeben. Makart hat ihn von seinem vor einem Freudenhaus stattfindenden Beginn im ersten Bild, dem Höhepunkt im zweiten, ein mit Frauen und Männern gefülltes Bad darstellenden, dann dem mit Eifersucht, Mord und Totschlag endigenden Bacchanal im dritten, mit ebenso bewunderungswürdiger Einsicht als blendender Gestaltungskraft dargestellt. War diese vollendete Beherrschung aller Reize des Kolorits völlig neu in Deutschland, ja seit Rubens nicht mehr dagewesen, so zeigte sich hier auch bereits die nicht weniger glänzende Fähigkeit des Künstlers zu ebenso natürlicher und unbefangener als anmutvoller Bewegung der Figuren. Wie bei den Amoretten, so posiert auch hier niemand, jeder thut das, was er thut, in der ungezwungensten und doch malerischsten Weise, ist ganz dabei, statt „nur so zu thun". Hier, wie in der bezaubernden Leichtigkeit der Technik, verrät sich überall das Studium des Rubens, obwohl Farben- wie Formengebung durchaus selbständig sind, der Künstler sich bereits seinen ganz eigenartigen Stil ausgebildet hat.

Makart hat später ja viel größere und formvollendetere Kunstwerke geschaffen, aber sicherlich kein genialeres mehr. Dies zeigte sich am allermeisten an der kolossalen Wirkung, die es ausübte, nicht nur in München, wo es die Säle des Kunstvereins zu einem wahren Schlachtfeld machte, da Gegner und Anhänger gleich leidenschaftlich Partei nahmen, sondern überall, wo es in Deutschland ausgestellt ward. Ja selbst in Paris, wo sich das bekanntlich so tugendhafte Kaiserreich weigerte, es im Salon ausstellen zu lassen, was dann zu einer Privatausstellung führte, die alle Welt anzog. Ist doch hier in dieser Mischung von Wollust und Grauen der Einfluß französischer Romantik unverkennbar, obwohl Makarts maßvoller Schönheitssinn weit über alles von den französischen Romantikern nach dieser Seite hin Geleistete hinausgeht um es in den reinen Äther echter Kunst zu heben.

War der Ruf des Künstlers in ganz Europa nun begründet, da er jeden zu Beifall oder Widerspruch angeregt, niemanden gleichgültig gelassen hatte, so fehlte ihm doch unstreitig noch der nationale Boden; seine Kunst war noch heimatlos. Diesen festen Boden sollte er nun alsbald finden, da man in Wien an höchster Stelle jetzt aufmerksam auf ihn ward, und der Kaiser selber ihn nicht nur hinberief, sondern ihm auch gleich Haus und Werkstatt in einem Garten neben der Erzgießerei anbot. Ehe der von allen Wiener Tintenfischen noch eben so arg Verketzerte diesem höchst ehrenvollen Rufe folgte, heiratete er aber erst ein liebenswürdiges Münchener Bürgers-

mädchen und ging dann vom Traualtar weg mit ihr nach Italien, um den Winter in Rom zuzubringen. Dort fing er sofort die Szene aus Romeo und Julia an, wo die letztere scheintot liegt, während hinten schon der Hochzeitszug naht. An dem unter allen Zerstreuungen einer Hochzeitsreise begonnenen, in München dann noch geschwind vollendeten Bild ist zwar die Hauptfigur reizend genug, die übrigen aber umsomehr vernachlässigt. Dennoch wirkt es unter seiner steifleinenen Umgebung im Wiener Belvedere wie ein Stück aus einer anderen, schöneren Welt, wie ein Traum voll echter Poesie unter lauter Prosa. — Denn das ist es eben, was allen Werken Makarts einen so unver-



Die Pest in Florenz (Mittlere Gruppe). Von Hans Makart

Photographieverlag von P. Kaeser in München

gänglichen Zauber verleiht, daß sie alle geboren, nicht gemacht, freie Schöpfungen eines echten, gottbegnadeten Talentes, nicht aus tausend Stücken mühsam zusammengeleimt sind. — In der Leichtigkeit des von einem unermeßlichen Formgedächtnis, der glänzendsten Phantasie, dem unbegreiflichsten technischen Geschick getragenen Schaffens stand er in unserer Zeit vollkommen einzig da und zeigte der Welt erst wieder, was ein geborner Maler sei.

Das sollte sich in Wien nun erst recht offenbaren, und wenn wir ihn dahin begleiten, so sind wir umso mehr in unserem Rechte, als er die Verbindung mit München und den Jugendfreunden immer aufrecht erhielt, jedes Jahr dahin kam, wie denn auch München und sein Kunsthandel ihm erst die ganz eigentümliche Stellung ermöglichten, die er bald einnahm, da sie fast alle seine großen Bilder erwarben, um sie erst in ganz Deutschland sehen zu lassen, ehe sie an Museen u. dgl. verkauft wurden. Es war das eine völlig neue und echt volkstümliche Form des Kunstschaffens und eine um so günstigere, als sie den Künstler ganz frei von den Launen der Besteller machte, ihm erlaubte, nur das zu machen, was ihn reizte, — sicher ein nicht hoch genug anzuschlagender Vorteil, der allein den ungeheuren Einfluß erklärt, den Makart bald auf die gesamte zeitgenössische Produktion in Deutschland ausübte.

Das zeigte sich gleich bei den ersten Schöpfungen, die er in Wien entstehen ließ, den beiden großen Abundantiabildern. Sie atmen in ihrer breiten Großartigkeit ganz die sorgenfreie, großartige Stellung, die der jetzt fast vergötterte Künstler nunmehr in Wien einnahm, für das seine ganze Art so außerordentlich paßte, daß er durch die nun rasch nacheinander entstehenden Bilder dem Wiener Leben der höheren Klassen den edelsten, wie charakteristischsten Ausdruck gegeben hat, den es je gefunden.

Es kann denn auch keinem Zweifel unterliegen, daß diese ausgesprochene Lokalfarbe von jetzt an den Wert seiner Werke, wie ihre Lebenskraft ganz ausnehmend erhöht, genau wie es bei Paul Veronese das venezianische, bei Rubens das niederländische Leben thun, das sich in ihren Erfindungen spiegelt. So finden wir schon in den Abundantien die herrliche Wiener Frauenwelt wieder, welche der keiner Stadt Europas an Reiz weichend, den meisten überlegen, doch ein so ganz spezifisches Gepräge hat. — Bei dieser Gelegenheit zeigte Makart auch zuerst sein außerordentliches Talent, durch eine Umgebung von Blumen, Früchten, Juwelen, schimmernden Stoffen, kurz von lauter kleinen flimmernden Farbflächen, die menschliche Gestalt groß und einfach erscheinen zu lassen; hier übertrifft er an Reichtum der Erfindung und feinem Geschmack nicht nur alle Modernen, sondern auch die meisten Alten. Daher erklärt sich seine mächtige Wirkung auf unsere Kunstindustrie, deren Farbensinn er völlig umkehrte, wie denn sein außerordentliches dekoratives Talent selbst von seinen verbissensten Gegnern zugegeben ward, schon um ihm alles übrige desto eher absprechen zu können, genau wie bei Richard Wagner.

Dieses Talent zeigte er jetzt zunächst in der Verzierung des Arbeitszimmers Dumbas, eines reichen Industriellen, mit Gemälden, die Decke und Fries einnehmen. Die Beschäftigungen und Liebhabereien seines Bewohners durch reizend erfundene Kindergruppen schildernd, entwickelte der Künstler hier einen Humor, den in solchem Maße noch niemand an ihm kannte, obwohl er einer phantasievollen und naiven Natur voll spielender Heiterkeit so nahe liegt, wie er ihn denn auch später besonders



Einzug Karls V. in Antw

Photographieverlag von



werpen. Von Hans Makart

, Viktor Angerer in Wien

glänzend in seinem Theatervorhang bewährt hat. Hier nun zeigte er denselben in der liebenswürdigsten Form, wenn er seine drolligen Kleinen so ernsthaft den Kurszettel studieren, die Feder schneiden oder am Webstuhl sitzen, dann wieder porträtieren und besonders musizieren ließ. Gemalt sind sie, um einem Tizian keine Schande zu machen, wie sie in dem tiefblauen Himmel der Decke herumkollern. — Man sagt daher kaum zu viel, wenn man dieses Zimmer das schönste in Wien nennt, da die Totalwirkung des Ganzen ebenso bezaubernd, als das Einzelne reizend witzig erfunden, sinnvoll gegliedert ist.

Es wäre übrigens unmöglich, hier nur die Hälfte dessen anzuführen, was in dieser glücklichsten Periode des Künstlers seinem unermüdlichen Pinsel entquoll. Wir müssen uns auf die ihren Abschluß bildende „Caterina Cornaro" beschränken, da er gleichzeitig mit ihrer Vollendung das liebliche Original derselben, welches sein Dasein so verschönt hatte, durch den Tod verlor. Es sollte das von den schwersten Folgen für seinen künftigen Lebensgang werden, da er, ein Verschwender in allem und jedem, am wenigsten mit seiner Kraft hauszuhalten verstand von da an. — Hier nun sitzt die eben zur Tochter der Republik ernannte Caterina auf dem Throne, um die Huldigungen ihrer neuen Unterthanen, wie alten Freunde, die sich von allen Seiten her um sie drängen, fröhlich entgegenzunehmen. Obwohl also reines Zeremonienstück, entrollt uns das Bild doch ein so bezauberndes Leben voll Heiterkeit, Anmut und Pracht, daß es, während der Wiener Weltausstellung gezeigt, fast alle ihre reichen Schätze erblassen machte. Selbst heute wird man gestehen müssen, wenn man das in der Nationalgalerie befindliche Werk sieht, daß es auch dort alle seinesgleichen an freier Anmut, malerischem Reiz, wie echtem Lebensgefühl weit übertrifft. Und das, obwohl es in den fünfzehn Jahren seither einen guten Teil seiner koloristischen Schönheit durch das Nachdunkeln der meist mit Asphalt gemalten Schatten schon eingebüßt hat, viel härter und schwerer geworden ist, als es war. Denn leider hatte Makarts Technik bei allem Glanz den großen Fehler, daß er mit der Wahl der Trockenmittel, wie der Farben selber viel zu leichtsinnig umging, besonders den so gerne nachdunkelnden Asphalt übermäßig gebrauchte, wodurch viele seiner besten Werke schon jetzt schwer gelitten haben, da er das Fleisch gewöhnlich sehr kalt weiß untermalte und dann nur mit Asphalt lasierte.

Um sich von seinem Schmerz über den Verlust der geliebten Gattin zu erholen, warf sich der Künstler jetzt in alle möglichen Zerstreuungen und vor allem in die rastloseste Arbeit, nachdem er zuerst wieder nach Italien gegangen war. Seine mit allen denkbaren Schätzen ausgestatteten Malsäle, ein Wunder von dekorativer Kunst an sich, wurden das Stelldichein der vornehmen Wiener Welt, und alle schönen Frauen setzten ihren Ehrgeiz darein, von ihm gemalt zu werden. Ihre Darstellung mit allen Reizen bildet denn auch von jetzt an die Hauptaufgabe seiner Kunst. Doch zeigte er eben jetzt noch einmal auch sein merkwürdiges Talent der Charakteristik an der Skizze aus dem Sommernachtstraum zum Vorhang des Wiener Stadttheaters, wo er in mondbeglänzter, zauberisch reizender Landschaft Titania mit Klaus Zettel kosend, und die übrigen Handwerker, von Puk geschreckt, davonlaufend darstellte, sie alle dabei so unübertrefflich komisch charakterisierend, wie es nie einem anderen gelungen. Bald darauf ward die „Cleopatra" fertig (Museum Stuttgart), ein Meisterstück, wo die verführerische Königin umgeben von ihren Frauen in ihrem Schiff den Antonius erwartend, dargestellt ist. Vortrefflich charakterisiert wie es war, gab

ihm dies Bild doch erst Veranlassung, den Schauplatz desselben besser zu studieren, so daß er den Winter 1875—76 in Kairo verlebte, zugleich mit Lenbach und dem Orientmaler Leopold Müller. Er brachte eine Menge Bilder von da zurück, darunter eine antike Spazierfahrt auf dem Nil mit der Prachtgaleere der Cleopatra samt ihren Frauen im Mittelgrund und einer durch Krokodile unterbrochenen Jagdszene vorne. Es ist eines seiner leichtsinnigsten Bilder, da er es in drei Wochen malte, um dadurch auf der Münchener Ausstellung von 1876 vertreten zu sein. Nun endlich wurde sein durch die Reise nach Kairo vertagtes Hauptwerk fertig, der „Einzug Karl V. in Antwerpen", wie ihn Dürer beschreibt. Hier bei diesem das Prunkstück mit der Volksszene verbindenden Bild hat Makart unstreitig sein Bestes gethan und alle Reize seiner Palette mit denen seiner unerschöpflichen Phantasie verbunden, um etwas entstehen zu lassen, das nicht nur auf der Pariser Weltausstellung von 1878 seinesgleichen nicht entfernt fand, sondern es auch trotz aller einzelnen Mängel bis heute in der gesamten deutschen Kunst nicht gefunden hat. — Obwohl auch dieses in der Hamburger Galerie befindliche Bild durch das Nachdunkeln der Schatten sehr gelitten hat, wird man dennoch auch jetzt noch sagen müssen, daß es unmöglich gewesen wäre, diese reich geschmückten Menschen aller Klassen, die den einreitenden jungen Fürsten jubelnd bewillkommen, malerisch reizender darzustellen und sie zugleich sich natürlicher und ungezwungener dabei benehmen zu lassen. Selbst die unter der sich drängenden Menge zwischen den Pferden eingekeilten, nur halb verschleierten Mädchen gehen so einher, als ob das sich ganz von selbst verstände, und wirken darum auch durchaus nicht anstößig, erregen trotz ihrer Schönheit keine sinnliche Begierde. Ohne Zweifel fällt denn auch diesen herrlichen Wiener Frauen, von denen das Bild wimmelt, das Hauptverdienst an seinem Reiz zu, da sie wie ein glänzender Blumenstrauß wirken, obwohl es auch an köstlichen Männergestalten aller Art nicht fehlt. Man muß diese Komposition mit andern ihrer Art, z. B. mit dem einst so berühmten Einzug des Henri IV. von Gerard vergleichen, wo alle Komödie spielen, um sich des ganzen Wertes des Makartschen Bildes bewußt zu werden. — Wenn es sein, wie Schwinds erster, oft ausgesprochener Grundsatz war, daß die Malerei dazu da sei, die Menschen zu erfreuen und zu ergötzen, nicht sie zu quälen und zu entsetzen, so hat er nie besser solchen Zweck erreicht, als mit diesem Bild, das bei seiner Ausstellung im Wiener Künstlerhaus in fünf Tagen vierzigtausend Beschauer anzog. Wie sich denn kein Maler solche Verdienste um die Verbreitung der Kunstliebe und Begeisterung in allen Klassen erworben hat, als Makart, der nun, besonders als er erst zum Jubiläum des Kaisers einen großen Festzug geleitet hatte, die volkstümlichste Figur der Donaustadt ward, die jeder Wiener ohne Ausnahme kannte und stolz auf seinen Besitz war.

Hatte er in Paris diesmal für den Karl V. die große Médaille d'honneur von der internationalen Jury zuerkannt erhalten, so ward er in Wien jetzt zum Professor der Historienmalerei an derselben Akademie ernannt, die ihn einst als talentlos weggewiesen.

Zunächst entstanden nun, 1879, „Die fünf Sinne", als weibliche Einzelfiguren, die zu Pilaster-Füllungen bestimmt und reizvoll in diesen engen Raum hineinkomponiert sich bis heute auch vortrefflich gehalten haben, so daß man bei ihnen, die direkt an Correggio erinnern, die Makartsche Meisterschaft in der Darstellung des Fleisches wohl studieren kann. Wie vortrefflich er die Landschaft zu

malen verstand, konnte man dann an dem 1880 vollendeten riesigen Bild der „Jagd der Diana“ sehen, (Galerie New-York) dem gerade sie seinen größten Reiz gibt, da hier die Göttin mit ihren echt wienerischen Nymphen in Verfolgung eines Hirsches eben aus einem Hochwald heraustritt und durch einen Bergsee gehemmt wird, dessen Bewohnerinnen sie um Schonung für das Tier bitten. Wiederum ist hier die fröhliche Unbefangenheit aller Figuren zu rühmen, die durchaus nicht hinter jener der berühmten Jagd der Diana von Domenichino zurückbleibt, während die Landschaft dem Rubens keine Schande machen würde. — Auch dies köstliche Bild fand ebenso wenig als der im Jahre 1883 nach einer Unzahl von Bildnissen und kleineren Stücken fertig werdende „Sommer“ in Österreich einen Käufer, sondern ward, wie alle früheren, von deutschen Kunsthändlern erworben, in allen größeren Städten ausgestellt und dann erst verkauft. Dieser „Sommer“ nun, (Berlin) eine Badegesellschaft von schönen Wienerinnen, in Renaissance-Kostüm so weit sie schon angezogen sind, zeigt dieselben voll jener den dortigen aristokratischen Kreisen ganz eigentümlichen vornehmen Anmut. Nur daß sie hier schon oft etwas zu weichlich wird, so daß man bisweilen die Knochen unter der virtuos dargestellten Hülle von Haut und Fleisch vermißt. — Dagegen hat das Bild diesmal einen feinen Silberton und eine Fülle von sonnigem Licht, die ihm weit größere Dauer versprechen, als vielen andern. Offenbar hatte sich der Künstler bei all diesen späteren Bildern doch durch die schlechten Erfahrungen an den früheren belehren lassen. Er wollte diesem „Sommer“ einen „Frühling“ folgen lassen, der aber bald durch Krankheit, bald durch andere Arbeiten vielfach unterbrochen, nicht ganz fertig geworden ist.

Erst in diesen letzten Jahren endlich besann man sich in Wien auch darauf, daß Makart zur Verzierung großer Festräume durch Malerei, wie kein anderer Lebender geeignet gewesen wäre, und übertrug ihm den Schmuck des prachtvollen Treppenhauses im Wiener Kunstmuseum mit Bildern. Leider sind nur vier Lunetten fertig geworden, die Lionardo, Tizian, Holbein und Dürer mit ihren Frauenmodellen, aber so grandios als geistvoll aufgefaßt und prächtig ernsthaft koloriert darstellen, um einem nur den Schmerz zu erneuen, daß es ihm nicht beschieden war, sich mit dieser großen Arbeit ein weiteres unvergängliches Denkmal zu setzen. Denn die rastlose Thätigkeit und die Verschwendung seiner Kräfte nach jeder Richtung hin, die zuletzt in einer sehr unpassenden Heirat gipfelte, erschöpften diese feine Natur vor der Zeit, so daß er im Herbste 1884 dem Tode endlich verfiel, mit dem er schon lange gerungen. — Die Trauer über diesen Verlust war um so allgemeiner, als die Verbindung von naiver Harmlosigkeit und idealer Hoheit in dieser Natur so fesselnd war, daß er wohl kaum irgend einen persönlichen Feind hatte, jedermann ihn liebte. In der deutschen Kunst ließ er aber eine um so größere Lücke, als sie, die seit Rubens keinen solchen Koloristen mehr gesehen hatte, in ihm, der ihr eine völlig neue, heitere Schönheitswelt erschloß, zugleich den unbedingt volkstümlichsten ihrer Künstler in diesem Jahrhundert verlor. — In dieser Beziehung nimmt Makart genau denselben Platz ein in der Malerei, wie sein Landsmann Mozart in der Musik, wenn er auch die Macht und Tiefe desselben nicht erreicht.

Dafür ist er aber der vollendetste Ausdruck einer Periode, der es nach dem Verblassen der religiösen Ideale des Christentums nur noch darauf ankam, in vollen Zügen zu genießen, deren Kultus die Schönheit allein blieb. Allerdings ist diese Schönheit bei Makart nicht zugleich seelenvoll; sie ist es noch weniger als bei Paul

21*

Veronese und Rubens, seinen nächsten Vorgängern, die er zwar nirgends erreicht, ihnen aber doch näher gekommen ist, als irgend ein Zeitgenosse.

Wir kehren von Makarts glänzenden Weltfahrten nunmehr in das kleine Gemach der Münchener Akademie zurück, von dem er ausgegangen und Gabriel Max da zurückgelassen hatte. Als Sohn des bekannten Bildhauers Joseph Max in Prag am 25. August 1840 geboren, hatte Max in einem innigen Familienleben vorzugsweise sein Gemüt entwickelt und früh künstlerische Eindrücke erhalten. Er fügte ihnen aber eine reiche wissenschaftliche und litterarische Bildung hinzu und nährte so unwillkürlich jenen romantischen Zwiespalt zwischen Verstand und Gefühl, Glauben und Wissen, der bald in seinen Werken so auffallend zu Tage tritt und sie nicht nur von der formalen, sondern auch von der gedanklichen Seite her zu den interessantesten gesellt, die in dieser Zeit entstanden. Man sieht in denselben, wie er an allen wissenschaftlichen Zeitfragen lebhaft teil nimmt, aber durch den mystischen Hang eines romantisch gestimmten Gemüts doch immer wieder getrieben wird, in die geheimnisvollsten Tiefen der Seele hinabzusteigen. Bald an die damals unter Engerth stehende Prager Akademie gekommen hatte er dort schon einen Judas Ischarioth komponiert, eine Vision der Libussa und einen Richard Löwenherz bei der Leiche seines Vaters gemalt. Nun vertauschte er die Anstalt mit der Wiener Akademie, um unter Blaas malen zu lernen. Unbefriedigt blieb er aber viel zu Hause und komponierte dort bis 1862 jene höchst originellen Zeichnungen zu Sonaten Beethovens, Mendelssohns, Schumanns u. a., von denen ein „Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro" die Beethovensche Musik als Sphinx personifiziert, zu deren Füßen ein junger und ein alter Mann, das Largo und Allegro, mit einander sich unterhalten. Hier sieht man bereits, wie dem echten Künstler jeder Gedanke sich alsbald zu einer Gestalt verdichtet, in die er nun aber möglichst viel hineinzugeheimnissen liebt. — Klein, breitschulterig und schwarz, wenig gemacht auf den ersten Blick zu gefallen und darum wohl auch schüchtern, vertauschte er bald das seinem menschen-



Gabriel Max
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München

scheuen und einsamen, grübelnden Naturell wenig zusagende Wien mit München, wo er erst eine Zeit lang mit seinem Freunde Kurzbauer zusammen arbeitete, dann aber um 1862 ins Pilotysche Atelier eintrat, wo wir ihm mit Makart begegneten. Zunächst entstand nun der sich hängen gehende Judas Ischarioth in grandios schauer-



Die heilige Julia am Kreuz. Von Gabriel Max
Photographieverlag der Photographischen Union in München

licher Auffassung und eine liebliche Madonna mit dem Kinde, dann „Das Scherflein der Witwe", endlich 1865 die heilige Ludmilla, die erdrosselt da liegt. Mit ihr begann er die lange Reihe jener leidenden Frauen, welche die Kunst ihm verdankt, wie er ihnen seinen Ruhm, da er die weise Vorsicht gebrauchte, sie immer jung und schön darzustellen. Die Ludmilla machte indes noch kein Aufsehen, umso größeres aber die 1867 ausgestellte heilige Julia am Kreuze auf einsamer Höhe hängend

während ein in der Frühe vom Feste heimkehrender Römer, gerührt vom seligen Ausdruck des jungfräulichen Gesichts, zu ihren Füßen seinen Kranz hinlegt. Der Kopf der Märtyrerin war so schön gemalt, wie die ganze Münchener Schule bis dahin noch nichts hervorgebracht hatte. Hier zeigte Max bereits jene durch unablässiges Studium errungene Beherrschung der Darstellungsmittel, in welcher er unerreicht geblieben ist, da er die Klugheit hatte, sie fast immer auf eine oder höchstens ein paar Figuren zu konzentrieren. — Hatte er schon vorher Illustrationen zu Uhlands Gedichten gezeichnet (1865), wo ihm indes die Wiedergabe des Charakters dieses strengsten aller Romantiker nicht recht gelang, so folgten jetzt noch welche zum Oberon, zu Lenau und zu Schillers Gedichten. Ebenso zu Goethes Faust. Letztere sind die besten, wie er denn jetzt nach und nach auch eine ganze Reihe vorzüglicher Bilder dem Goetheschen Gedicht entnahm. Ihr bestes ist das schon 1868 entstandene Gretchen vor der Mater dolorosa, gleich meisterhaft als Stimmungsbild, wie als Charakteristik Gretchens selber, das er ganz jung, fast noch als Kind aufgefaßt hat, voll rührender Schönheit. Es ist ein so seelenvolles Meisterwerk, daß man es unbedingt klassisch nennen muß. Bald folgte ihr ein Gretchen in der Gartenszene, ein Mephisto in Fausts Kleidern, vortrefflich, keine Karikatur wie gewöhnlich und doch so unheimlich als möglich, dann ein Gretchen als Walpurgisnachterscheinung, schauerlich geisterhaft, Gretchen im Kerker (1875), Faust und Gretchen (1876). Er hat dann noch viele Stoffe der modernen Dichtung entnommen, so Tristan und Isolde, (1868), Elisabeth a. d. Tannhäuser im Gebet (1872), Mignon (1873), Julia Capulet scheintot, die Löwenbraut nach Chamisso tot im Käfig liegend vom Löwen bewacht, der Wirtin Töchterlein, besonders fein in der Charakteristik wie Stimmung. Vielleicht am besten gelungen ist die dem Dichter erscheinende gestorbene Geliebte nach Heine, wo dieselbe eine einfache Großartigkeit in Form und Farbe zeigt, die nur von der ergreifenden Schönheit des Ausdrucks überboten wird. Hier ist Max überall so durchaus eigenartig, so fern von aller Anlehnung an andere Muster und zugleich von so klassischer Vollendung in der Form, wie der eigentümlich tiefen und einfachen Färbung, daß diese Bilder in unserer Kunst ganz isoliert dastehen, da sie zuerst auch keinerlei Einfluß der Antike mehr zeigen. Dennoch werden sie an Eigenartigkeit von denen übertroffen, deren Stoff er der Zeit des ersten Christentums entnahm, wie er denn der heiligen Julia eine Blinde folgen ließ, die am Eingange zu den Katakomben Lampen verkauft — eine rührend schöne Gestalt, die wie alle seine anderen, mit den landläufigen, mehr oder weniger direkt der griechischen Kunst nachgebildeten Darstellungen antiken Lebens aber auch gar nichts zu schaffen, sondern lediglich die Natur als Lehrmeisterin hat. Ebenso die berühmte Märtyrerin im Zirkus, die, erwartend von den Bestien um sie herum zerrissen zu werden, von oben noch eine Rose zugeworfen erhält. — Ihr ähnlich ist die blinde Nydia nach Bulwer, Penelope, Amor und Venus 1880, die Vestalin 1885 u. a. m., am glänzendsten „Astarte“ 1886, halb der phönikischen Mythe, halb dem Byronschen Manfred entnommen, die wie ein Stern am Abendhimmel emporsteigend, unsägliche Trauer und Sehnsucht ausspricht. Die ganze Kunst der Renaissance, so weit sie vom antiken Schönheitsideal beeinflußt wird, also die venezianische Schule ausgenommen, hat sehr wenige so seelenvolle und tiefempfundene Bilder hervorgebracht.

Die poetische Kraft und Eigentümlichkeit seiner Weltanschauung zeigte Max indes am entschiedensten in der langen Reihe von Bildern, wo er Zustände des

modern-sozialen Lebens behandelt, so am ergreifendsten in jener Nonne im Klostergarten (1869), einem wüsten Raum von hoher Mauer umschlossen, über welche zwei verkümmert blühende Bäumchen nicht einmal mit ihren obersten Zweigen hinüber-



Astarte. Von Gabriel Max
Photographieverlag der Photographischen Union in München

sehen können und an deren einem die blutjunge Nonne sitzt, die in dieses Grab lebendig eingemauert worden und nun mit rotgeweinten Augen zwei Schmetterlingen wehmütig zusieht, die ihren bloßen Fuß umspielen. Es ist ein Schönheitszauber in diesem kindlichen Gesicht, der die Grausamkeit nur umso verabscheuenswerter macht, welche dies liebenswürdige Geschöpf hier ihrem Fanatismus geopfert, während es

sein ganzes Unglück noch nicht einmal einsieht. Man denkt sofort an das Goethesche „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört." Hier zeigt Max ganz besonders, wie fein er seine Vorwürfe durchdenkt und sie so zu gestalten weiß, daß jede Einzelnheit zum Ausdruck des Ganzen mitwirkt und ihn verstärken hilft, wie hier das sich am Pfahl krümmende Bäumchen, an dem die Nonne sitzt, oder die alte Klostermauer, die sie beide von der sonnigen Welt draußen absperrt und, aus schweren Quadern zusammengesetzt, ganz hinten am einzigen sonnbeschienenen Fleck eine Sonnenuhr hat, die uns zeigt, daß der Tag und seine Qual noch lange dauern wird. Der verwahrloste Platz mit dem hilflos zusammengeknickten Opfer selber aber gibt uns ein Bild der Öde und Trauer, wie man es nicht ungesuchter erfinden konnte — voll der reinsten, wenn auch herzzusammenschnürenden Poesie. — Auch andere haben vor Max ähnliche Gegenstände gemalt, aber ihre Ausführung blieb regelmäßig hinter der Idee so zurück, daß sie beleidigte, während hier der künstlerische Wert derselben so bedeutend ist, daß sich Gedanke und Form vollkommen decken, also ein vollendetes, mustergültiges Kunstwerk entsteht.

Von nicht geringerem Werte ist das „Waisenkind", welches eine barmherzige Schwester aus der Wiege genommen und an das Herz gedrückt hat. Nicht wie sie es mit dem eigenen gethan hätte, — die Entsagung hat ihrem edlen Gesicht einen Zug herben Ernstes aufgedrückt — aber wenn es nicht Liebe ist, die sie erfüllt, so ist es doch das Erbarmen, etwas noch edleres als der bloße Instinkt der Mutterliebe. Andere Bilder dieser Art sind dann die „Verlassene", die „Zwangsversteigerung" bei der Witwe eines Malers, „Verblüht", ein verlornes Weib, das nach leichtsinnig durchschwärmter Nacht trostlos am Morgen auf dem Bette sitzt. Oder „Stillleben", ein Mädchen, das am Klavier sitzend des fernen oder toten Geliebten gedenkt. Dann besonders ergreifend der „Anatom", der vor der Leiche eines schönen jungen Mädchens mit dem Seziermesser steht. Herrscht hier überall die trübe pessimistische Weltanschauung vor, so hat Max wenigstens einige heitere Bilder gemalt, so das „Adagio", ein junges Mädchen und ein Jüngling im keimenden Frühling unter Bäumen auf einer Bank sitzend (1870). Dann das „Frühlingsmärchen", ein junges ganz modernes Mädchen unter blühenden Rosenbüschen sitzend und dem Schlagen der Nachtigallen lauschend, während ein hinten vorüberziehender Hochzeitszug die Richtung ihrer Gedanken noch deutlicher macht. Hier jubelt alles, und man fühlt die Seligkeit des schönen Kindes. Auch der 1875 entstandene „Herbstreigen", das einzige figurenreiche Bild, das Max je gemalt, gehört noch zu den vorwiegend heiteren mit seinen Gruppen im Park tanzender Frauen und Männer, obwohl hier die Trauer über die Vergänglichkeit all dieser farbigen Pracht bereits sehr deutlich hereinspielt und dem Ganzen ein traumhaftes Ansehen gibt. — Hier zeigt sich auch fast allein eine Anlehnung an ähnliche Szenen der Venezianer, besonders des Bonifazio. — Umso schauerlicher ist die 1877 entstandene „Kindsmörderin", die im Abenddunkel am Rande des Wassers sitzend voll tötlichen Schmerzes das ermordete Kind noch einmal an sich drückt. — Bald entwickelte sich auch infolge des Spiritismus, mit dem sich der Künstler lebhaft beschäftigte, eine mystische Richtung bei ihm, als deren Frucht man den „Geistergruß", 1879, betrachten kann, den eine Witwe offenbar vom Dahingeschiedenen zu hören glaubt. Das bedeutendste Produkt dieser Gattung ist indes das Bild der stigmatisierten Jungfrau Katharina Emmerich, welche, im Bette sitzend, den Blick auf das vor ihr liegende Kruzifix geheftet, die Wund-



Christus erweckt eine Tote. Von Gabriel Max

Photographieverlag von Nik. Lehmann, k. k. Hofkunsthandlung in Prag

male Christi an ihrer Stirn und den wunderbar gemalten Händen zeigt, (Neue Pinakothek), ein Meisterstück, wo Max die ganze rührende Gestalt mit einem so unwiderstehlichen Zauber der Reinheit und Keuschheit umgeben hat, daß sie uns aufs tiefste ergreift.

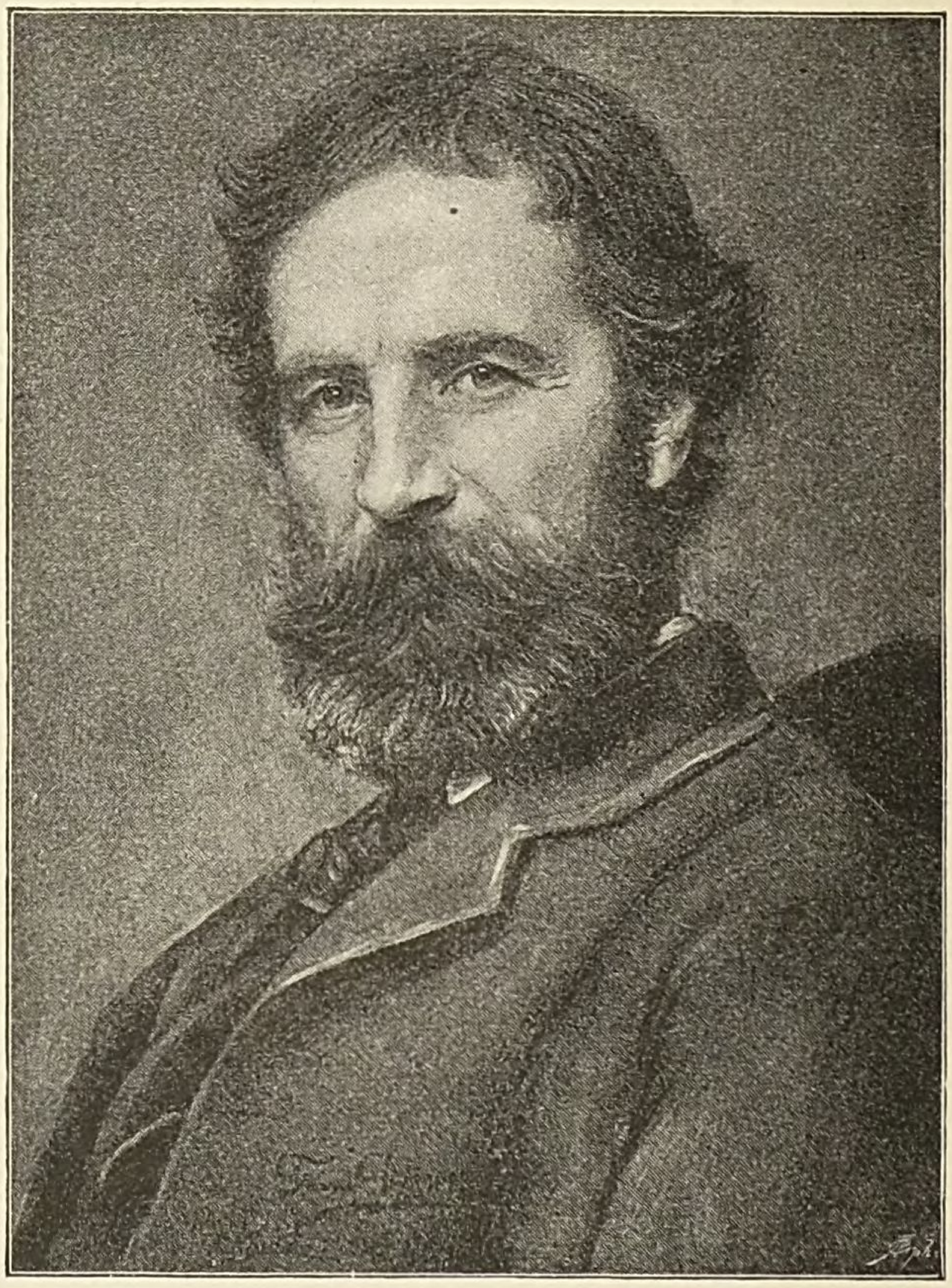
Natürlich mußte selbst ein so skeptischer und pessimistischer, aber mit unstillbarer Sehnsucht nach dem Edlen und Schönen erfüllter Geist bald durch die poetische Schönheit der Aufgaben gefesselt werden, welche ihm die christliche Mythe bot. Max hat denn auch eine lange Reihe von Bildern gemalt, in denen er seine Auffassung derselben und ihrer Figuren zur Geltung bringt. Allerdings stimmt sie keineswegs mit der traditionellen, sondern bleibt eine wesentlich rationalistische. Außer der schon erwähnten hl. Ludmilla und Julia und dem furchtbaren Judas ist eines der schönsten wie ergreifendsten dieser Bilder die Erweckung von Jairi Töchterlein (1875), vor welchem Christus sinnend sitzend, als dunkle Gestalt sich abhebt, während über das auf dem Bette liegende, eben zum Leben erwachende, unendlich liebliche Töchterlein volles Licht fällt. Beide Figuren sind gleich gelungen, die Erscheinung des Ganzen aber so frappant, daß das Bild auf der Pariser Weltausstellung von 1878 im deutschen Saal vor allen anderen die Blicke auf sich zog. — Der Meister hat dann Christus noch zweimal, als Veronikabild (1878) auf dem ganz naturalistisch gemalten Schweißtuch und am Kreuze eben verschieden, dargestellt (1881). Beide haben großes Aufsehen erregt, aber mehr durch gewisse Bizarrerien, in denen sich der Maler dabei gefiel, als durch den reinen Kunstwert, obwohl auch dieser bedeutend genannt werden muß. Besonders beim letztgenannten, das als Rembrandtsches Stimmungsbild vortrefflich ist, auch ohne die über dem Haupte des Erlösers dargestellte Sonnenfinsternis, oder die vier paar Hände, die man unten am Rahmen flehend zum Erlöser erhoben sieht. — Die Auffassung Christi ist beidemale nichts weniger als ideal, sondern zeigt im Gegenteil einen düsteren, asketischen Schwärmer voll edlen Ausdrucks und wird lediglich durch diesen fesselnd.

Am erquicklichsten sind die verschiedenen Madonnen des Meisters; so die mit dem Kinde (1876) voll wunderbarer Reinheit und Schönheit, ohne irgend welche Anklänge an klassische Formengebung. Hier wirkt das koloristische System des Max sehr günstig, der die kalte, ziemlich graue Untermalung erst glühend lasiert, sie dann monatelang stehen läßt und zuletzt mit kühlen Farben die Lichter und das Fleisch darüber malt, da diese kalten Töne durch den glutvollen Untergrund ein Leben erhalten, das sonst schwer erreichbar wäre.

Müssen nun diese hier erwähnten Bilder unbedingt zum künstlerisch Vollendetsten und Eigenartigsten gerechnet werden, was die moderne Kunst überhaupt hervorgebracht hat, so darf nicht verschwiegen bleiben, daß der viel verbrauchende Künstler ihnen auch eine nicht geringe Anzahl anderer zur Seite gehen ließ, in denen er eigentlich bloß seinen Ruf ausnützt, oder allerhand Schrullen nachjagt. Daß ihm, wenn er will, auch Humor zu Gebote steht, zeigte er mit einem jungen Affen, der, tückischer Krankheit erlegen, nun „schmerzvergessen“ auf dem Teppich liegt mit höchst kläglichem Gesicht. Noch deutlicher sieht man dies an seinem Papa, einem sehr gelehrt aussehenden, aber schlecht frisierten alten Herrn, den wir auf einem anderen Bilde ebenfalls mürrisch zusammengekauert finden. Der alte Herr Geheimerat ist mit einer Empfindung dargestellt, die wohl zeigt, welche Sympathie der eifrige Darwinianer Max mit unseren geschwänzten Vettern damals empfand, als er eine ganze Kolonie derselben um sich versammelt hatte.

Überschaut man nun die ganze so reiche Produktion des Meisters, so muß man sich sofort gestehen, daß bei aller Einseitigkeit derselben doch kein heutiger Künstler das moderne Bewußtsein so scharf ausspricht, als er. Schildert er auch immer nur das Sein, nie das Geschehen, so thut er das doch in so vollendeten und durchaus eigenartigen, lediglich dem unablässigsten Naturstudium abgerungenen Formen, daß dies allein schon ausreichen würde, seinen Werken die Dauer zu sichern.

War Makart nun ein in Deutschland fast vereinzelter Darsteller der Schönheit an sich, welcher weder ans Gemüt, noch an den Glauben oder an den Humor, sondern lediglich ans Auge appelliert und daher der Pracht und dem Sinnenreiz in allen Weltteilen und Zeitaltern nachtrachtete, so fand er jetzt seinen direktesten Gegensatz in einem jahrelang dicht neben ihm arbeitenden Kameraden. Denn Franz Defregger (geb. in Dölsach im Pusterthal, 30. April 1835) beschränkte sich, als echter Tiroler Bauernsohn, ganz auf die Darstellung des Lebens seiner Heimat, ihrer tapferen Männer und schönen Frauen, ihrer Helden und Heiligen. Er griff ebensowenig in die Vergangenheit als in die Ferne, die Heimat war ihm alles, sie umschloß seine ideale Welt nicht weniger als die wirkliche. — Dieser weisen Selbstbeschränkung verdankte er aber eine tiefe, zum Herzen gehende Wahrheit und zugleich Schönheit seiner Schöpfungen, wie sie bisher noch von keinem Bauernmaler erreicht worden war, so daß ihre Wirkung sich bald überall Bahn brach, einen keineswegs kleineren, wenn auch anderen Gesellschafts-Schichten angehörigen Kreis von Bewunderern in der ganzen Welt fand, als die mit allem bezaubernden Sinnenreiz geschmückten Werke Makarts.



Franz von Defregger (Selbstbildnis)
Photographieverlag der Verlagsanstalt Bruckmann in München

Als der einzige Sohn eines wohlhabenden Bauern auf einsamem Hofe geboren, hatte sich der bildende Trieb schon in der Kindheit bei ihm gezeigt und sein angebornes technisches Geschick ihm sogar bald einen gewissen Ruf verschafft, wenn er wie Giotto, beim Viehhüten mit Kohle an die Felswände zeichnete, oder aus Brotteig Figuren formte. In herrlicher Natur, selber als vollendet schönes Menschen-



Das letzte Aufgebot. Von Franz von Defregger

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

bild, unverkümmert, ohne Not und Armut zu kennen, aufgewachsen, doch gestählt durch harte Arbeit, begreift sich die tiefe Liebe wohl, die er bald zu einer Heimat einsog, wo die Menschen und die sie umgebende Natur an Kraft und Schönheit mit einander wetteifern. Früh durch den Tod des Vaters zur Selbständigkeit gekommen, fand er bald kein Vergnügen mehr am Bauernstand, sondern widmete sich nun, seinen Hof verkaufend, der Kunst, erst in Innsbruck, dann in München, wohin er 1860, bereits fünfundzwanzigjährig kam und, bei Piloty keine Aufnahme findend, erst die Kunstgewerbeschule, dann die Akademie besuchte, ihren Unterricht jedoch bald mit Paris vertauschte. Dort gefiel es ihm zwar auch nicht, aber er sah doch viel und arbeitete für sich in der Stille. Nach einem Jahre zurückkehrend, ging er zunächst nach der Heimat und malte dort auf einer Alm sein erstes Bild, einen Wilderer, welcher verwundet, der eben ihr Kind badenden Frau ins Haus gebracht wird. (Galerie Stuttgart.) Mit schlichter Wahrheit der Natur abgelauscht, zeigt es ihn schon ganz fertig und unterscheidet sich kaum viel von denen, die er später gemalt hat. Jetzt ward er auch in Pilotys Schule aufgenommen, wo er, deren strenge Zucht gut nützend, sofort einen „Speckbacher" anfing, der im Hauptquartier der Insurgenten, einer großen Wirtshausstube weilend, trotz seines Verbotes den eigenen Knaben unter einer Schar eben ankommender Landesschützen entdeckt (1868). Dieser Griff in die glänzendste Episode der Tiroler Geschichte war ebenso charakteristisch für Defregger als glücklich in der Ausführung, die nicht weniger liebenswürdige Naturfrische und naive Wahrheit in der Auffassung der Charaktere, als überraschende Mannigfaltigkeit derselben zeigt. Zugleich aber auch jene Sicherheit des Genies in der Gestaltung des ansprechenden Stoffes zum leicht verständlichen und entsprechend gegliederten Bilde, zu einem abgerundeten, organischen Ganzen, die von da an alle Werke des Meisters in so hohem Grade auszeichnet. Der Erfolg war denn auch hier gleich ein ganz entschiedener, wenn sich das Bild auch begreiflich zu denen Makarts verhält, wie ein erfrischender Trunk kristallhellen Quellwassers zu berauschendem Champagner. — Die anspruchlose Wahrheit dieser Schöpfung mit ihrer Mischung von Schalkhaftigkeit, Treuherzigkeit und kühner Kampflust bei dem Knaben, geheimem Vaterstolz und verstelltem Unwillen beim Papa, gewann ihr aber alle Herzen. — Es folgte ein Ringkampf in einer Scheuer, wo das Verhalten der versammelten Zuschauer wieder so natürlich geschildert war, als die Kämpfer dramatisch. (Museum in Köln.) Noch weit mehr Beifall gewannen bald darauf „Die Brüder", wo der aus dem Gymnasium in die Ferien zurückkehrende Sohn einer wohlhabenden Bauernfamilie dieselbe durch ein inzwischen angekommenes Nesthäkchen vermehrt findet, die beiden Brüder sich nun aber auf höchst komische Weise mustern, wo denn die wohlwollend überlegene Art des älteren aufs köstlichste mit der halb trotzigen Neugier des Säuglings kontrastiert. Hier wie in dem Verhalten der übrigen zahlreichen Familienglieder ist aber eine Feinheit der Charakteristik mit dem Ausdruck der allen gemeinsamen tiefen Familienliebe so herzerquickend gepaart, besonders ist in dem Verhalten der hübschen Schwestern gegen den städtisch herausgeputzten Studenten Neugier, Respekt und Zärtlichkeit so köstlich gemischt, daß das Bild dadurch zu einer wahren Verherrlichung der Reinheit und Schönheit des deutschen Familienlebens gemacht wird. Besonders weil der Schilderung keine Spur von Empfindsamkeit beigemischt, sondern der fröhlichste, gesundeste Humor entwickelt wird. Dabei ist die Wahrheit aller Figuren ebenso groß, als der Ausdruck einer jeden fein charakterisiert,

der lokale Boden, das spezifisch südtirolerische Wesen scharf ausgesprochen. Man muß daher sofort gestehen, daß Ähnliches weder in der deutschen Kunst, noch in der einer anderen Nation bis dahin erreicht worden sei. Denn alle anderen Schilderer, selbst Knaus und Vautier oder Enhuber, wie vortrefflich auch sonst, betrachteten doch den Bauern immer etwas von oben herab, mit den Augen des gebildeten Städters, d. h. nicht ohne einen leisen Anflug von Ironie, während er Defreggers Ideal ist, ihm hoch über allen anderen Ständen steht, eben weil er dessen Gemütsleben und seinen Reichtum viel genauer versteht. Dies spricht sich denn auch in der Formengebung aus, wo Defregger oft eine Großartigkeit erreicht, die zwar jenen schönsten



Speckbacher und sein Sohn Anderl. Von Franz von Defregger
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

deutschen Stamm in unserer Südmark durchaus charakterisiert, die aber alle Vorgänger weder erzielen noch anstreben. — Es sollte sich das bald noch schlagender zeigen, als Defregger, durch Krankheit jahrelang gelähmt, Gesundung erst wiederfand, als er zurück nach Bozen ging. Dort vollendete er in der Freude der Genesung als Votivbild für die Kirche seines Heimatdorfes Dölsach eine heilige Familie, wo die Schönheit der Madonna dicht an die Gianbellins hinstreift, und wenn sie auch das dämmernde Helldunkel und den Farbenzauber jener nicht erreicht, sie doch in der wundervoll jungfräulichen Reinheit des Ausdrucks eher noch übertrifft. — Diese Reinheit und Ungetrübtheit der künstlerischen Empfindung, deren lautere Naturwahrheit so wohlthuend durch die alles Niedrige und Gemeine durchaus abweisende, ideale Auffassung geadelt wird, sie begründen unstreitig des Künstlers hohe Bedeutung.

Es war das zunächst an den „italienischen Bettelmusikanten" zu sehen, welche die Macht der Töne an einer südtirolischen Bauernfamilie erproben. Hier gelang die Gegenüberstellung der beiden Nationalitäten ebenso frappant wahr, als sie zum Vorteil der unserigen ausfällt, wie man das freilich in Bozen oder Meran täglich beobachten kann, wenn man nicht durch das lakaienhafte deutsche Vorurteil für alles Fremde völlig blind und dumm geworden ist. —

Noch wirksamer ward der „Ball auf der Alm", wo ein alter Holzknecht mit der hübschen Sennerin den jüngeren Gesellen zeigt, wie man denn eigentlich tanzen müsse und einst wirklich getanzt habe. Die ansteckende Fröhlichkeit und der Humor dieser Szene sind ebenso gewinnend, als bei allen früheren. Um so mehr, als der Meister immer wirkliche Charaktere gibt, die nicht nur sich mit der Rolle, die sie auszufüllen haben, vollkommen decken, sondern auch für sich schon hochinteressant, wahre Typen ihrer Gattung sind. Dies sollte sich alsbald noch glänzender zeigen. Denn ganz zum Schluß entstand in Bozen 1873 noch das berühmte „letzte Aufgebot", jedenfalls ein Höhepunkt in den Leistungen des Künstlers, wo er in der Schilderung des todesmutigen Ausrückens auch der ältesten Bauern zur Verteidigung der Heimat gegen die fremden Eroberer, uns die ganze Schwere eines solchen Volkskrieges zeigt, wie es der von 1809 war, und zugleich in der Schilderung der einzelnen Kämpfer eine großartige Auffassung, eine Macht der Charakteristik entfaltet, ein natürliches Pathos, in dem ihm kein anderer deutscher Sittenbildmaler jemals gleichkam. Und nicht nur die ausziehenden Männer, auch die zurückbleibenden Frauen und Kinder sind kaum weniger gelungen, ja selbst die trübe Stimmung des Ganzen verstärkt den gewaltigen Eindruck desselben. — Man muß darum dies heute im Belvedere befindliche Bild zu den größten Meisterstücken unserer modern deutschen Kunst rechnen, der auch keine andere etwas von ähnlich ergreifender Gewalt an die Seite zu setzen hat. Denn die Bilder Leopold Roberts oder Millets und Brêtons, die diesem an Wucht am ehesten gleichkämen, haben weder den stolzen, männlichen Nerv, noch die packende Wahrheit, das tiefe Gemüt desselben.

Hatte er sich hier vollkommen zur Höhe der historischen Tragödie erhoben, so entstanden jetzt, wo er genesen und nach München zurückgekehrt war, zunächst eine Reihe weniger bedeutender Bilder, unter denen wir bloß des „Zitherspielers" in der Sennhütte gedenken, eines prachtvollen blonden Jägers, dessen Spiel die zwei Sennerinnen, davon die schönere mit aufkeimender Leidenschaft für den frischen Burschen, zuhören. Dergleichen naive Herzensgemälde weiß Defregger aber mit einem Reiz auszustatten, der durch die außerordentliche Schärfe der Charakteristik mächtig gesteigert wird, da sie die Glaubwürdigkeit des Vorgangs zu einer ganz unbedingten erhöht, wie den vollen Zauber jener goldenen Zeit der jungen Liebe ahnen läßt, deren Keimen hier geschildert wird. Ist es doch gerade die ideale Schönheit der hier vorgeführten Menschen, wie ihrer Empfindungen, die uns so besticht, wie bei keinem zweiten deutschen Sittenbildmaler. — Gleicher Art ist auch der bald darauf entstandene „Besuch", den zwei hübsche junge Bäuerinnen bei ihrer neuverheirateten Freundin abstatten, und bei dem ihnen dieselbe mit frohem Stolz ihr erstes Kind zeigt. Da ist denn die Teilnahme der Gäste ebenso trefflich gelungen, als die Seligkeit der Mutter und das Behagen des Vaters, so daß das Bild auf der Pariser Ausstellung von 1878 alle Welt entzückte durch die Gesundheit und Reinheit des darin geschilderten Stückes deutschen Lebens.

Im Jahre 1876 ward dann das Gegenstück des „letzten Aufgebots", die „Rückkehr der Sieger" (Nationalgalerie) fertig. Ist der Einfluß des Jahres 1870 schon beim ersteren sehr fühlbar, so ist er bei diesem noch viel deutlicher ersichtlich, da die zurückkehrenden Kämpfer in fast allen Orten des bayrischen Gebirgs einen ähnlichen Einzug mit Musik gehalten hatten, wie er hier dargestellt wird, wo die flotten Passeyrer auch noch eine eroberte Fahne und Kanone nebst den Gefangenen heimbringen und mit ihnen durch die enge Dorfgasse ziehen, an deren beiden Seiten sich die Bevölkerung aufgestellt, Frauen und Mädchen ihre Männer oder Geliebten entzückt begrüßend, die Kinder verschüchtert staunend. Der Jubel ist hier ebenso manigfaltig und fein abgestuft geschildert, als im Auszug die finstere Entschlossenheit und das Bild darum kaum weniger packend und noch befriedigender. — Dabei ist die rasche Bewegung der Einziehenden, ihr Gewühl mit hoher künstlerischer Einsicht und malerischem Talent gegeben, wie die einzelnen Charaktere jeder für sich nicht weniger interessant, als in seinem Verhalten zum Ganzen.

Der glänzende Erfolg der beiden Bilder gab dem Künstler jetzt den Gedanken ein, auch den Nationalhelden Andreas Hofer direkt und zwar auf seinem Todesgang in dem Festungsgraben von Mantua, überdies, wie es einem Historienbild ziemt, in lebensgroßen Figuren zu schildern (Museum in Königsberg). Ist der Versuch eben deshalb malerisch nicht vollständig gelungen, so ist doch der gefaßt von seinen gefangenen Mitkämpfern Abschied nehmende Hofer vortrefflich und seine Auffassung stellt wohl die Persönlichkeit des Sandwirts für alle Zeiten fest. Niemand wird den Mann für einen gewöhnlichen Bauern halten, oder verkennen, daß der ein Held ist, der mit fragloser Treue für sein Ideal stirbt. Auch unter den übrigen Figuren sind mehrere gelungen, wenn auch die Ausführung nicht ganz hält, was die meisterhaften Studienköpfe — überhaupt eine der stärksten Seiten des Künstlers — versprachen.

Defregger hat bald darauf den Sandwirt noch einmal gemalt, wie dem hemdärmelig in der Hofburg zu Innsbruck unter den Genossen Sitzenden vom Major Eisenstecken das Patent des Kaisers gebracht wird, welches ihn zum Statthalter von Tirol ernennt (Belvedere). Nur halb lebensgroß ausgeführt, ist die Charakteristik der Einzelnen auch hier sehr glücklich, die Ausführung sogar von ungewöhnlicher Gediegenheit, wenn auch das Bild begreiflich keinen so mächtigen Eindruck machen kann, wie der Todesgang des Helden.

Der Künstler kehrte nun wieder zu seinen idyllischen Volksszenen zurück und gab als drolligste aller bisherigen die „Brautwerbung", wo ein stattlicher Vater, mit einem übermäßig wohlgenährten Sprößling an den Rockschößen, in die Stube einer wohlhabenden südtirolischen Witwe mit drei Töchtern tritt, um die älteste derselben für seinen Stammhalter zu freien. Die Würde, mit der er das thut und die Mutter ihn empfängt, kontrastiert unwiderstehlich komisch mit dem Schmachten des vor Fülle fast platzenden Sohnes und dem Gekicher der Mädchen. — Auch die „Faustschieber" entstanden um diese Zeit. — Darauf verstieg sich dann der Meister nach Bayern und gab den „Liebesbrief", welchen eine frische oberbayerische Dirne von einem in der Stadt als Soldat dienenden Verehrer erhält und nun schalkhaft lachend mit einer Freundin zu entziffern sucht. — Der Übermut der schelmischen Mädchen ist hier ebenso köstlich gegeben, als im „Preispferd" die siegesstolze Rückkehr eines dicken Gauls samt Herrn vom Münchener Oktoberfest ins heimische Dorf und ihren Empfang durch die neidischen Nachbarn. Nur einmal noch verirrte sich



Die Heimkehr der Sieger. Von Franz von Defregger

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

indes unser Meister in das ihm doch nicht so geläufige Oberbayern, als er für die Neue Pinakothek die Bestürmung des roten Turmes in München durch den Schmied von Kochel an der Spitze der Oberländer Bauern in der blutigen Weihnacht von 1705 darstellte. Trotzdem er sich sehr viele Mühe gab, ist ihm doch gerade dies Bild von allen bisherigen am wenigsten gelungen, wenn auch der riesige Schmied selber, der mit einer Wagendeichsel das Thor einzurennen versucht, immerhin gut charakterisiert ist. Aber der Meister ward doch immer unsicherer, sobald er die sonnigen Gelände der südtirolischen Heimat verließ.

Umso wohler fühlte er sich, als er 1881 wieder dahin zurückkehrte und zunächst die „gute Aussicht" malte, die sich einem Bozener Bürger eröffnet, welcher unter der Thüre einer Sennhütte steht, in die er sich mit seiner Familie vor einem Gewitter geflüchtet. Während er nun das Verziehen desselben beobachtet, lassen sich Frau und Schwägerin drinnen von einigen Jägern und Holzknechten wohlgefällig den Hof machen, zum nicht geringen Grimm der beiden hübschen Sennerinnen, so daß darob ein neues, noch viel drohenderes Gewitter am Horizont der Alphütte heraufzieht, das gleich über den Sepp und Toni losbrechen wird, sobald die Damen den Rücken gekehrt. — Dem köstlich humoristischen Bild folgte ein nicht weniger erfreuliches im „Antritt zum Tanze", der in einer großen südtirolischen Wirtsstube stattfindet, in welche die Tänzerinnen, die sich draußen versammelt, unterm Stimmen der Musikanten und Jubel der sie erwartenden Burschen eben geputzt und strahlend vor Vergnügen einziehen.

Trotz aller Lust und allem Schäkern bleibt man aber keinen Augenblick im Zweifel, daß das kein liederliches Gesindel ist, was man da vor sich sieht, sondern Mädchen und Bursche, die etwas auf sich halten und ihre Ehre zu wahren wissen. Diese innerliche Sauberkeit, ja Keuschheit der Empfindung, die Defregger mit Scheffel, Fritz Reuter und Gottfried Keller wie Freytag durchaus gemein hat, sie sind ein ganz besonderer Reiz seiner Bilder und entfernen sie weltweit von der französischen Hetärenmalerei, nähern sie vielmehr der englischen, weil sie eben überhaupt durchaus germanischer Art sind. —

Es folgte neben einer Anzahl von weniger bedeutenden Werken der „Salontiroler" (Nationalgalerie), einem jener städtischen Bergfexe, der in einer Sennhütte durch sein elegantes Bauernkostüm Gegenstand der Lustigkeit der Sennerinnen und Bursche wird. Wie die ersteren ihn hänseln, das ist aber mit einer köstlichen Frische und Wahrheit dargestellt, welche dies Bild unter die besten der humoristischen Gattung des Meisters stellt, der hier wiederum zeigt, wie ihm der Bauer entschieden höher steht als der Städter, was wenigstens der in Tirol herrschenden Anschauung, wie der Natur der Dinge, wo sie nicht durch ein falsches ökonomisches System verkehrt worden, durchaus entspricht. — Dieser stolze Unabhängigkeitssinn des Bauern spricht sich dann mit besonderer Energie in der 1883 entstandenen „Bauernversammlung" aus, die in einer geheimen Waffenschmiede abgehalten eben die Nachricht erhält, daß es jetzt losgehen soll. (Dresdener Galerie.) Die finstere Entschlossenheit dieser Männer ist so vortrefflich gelungen, als die Individualisierung jedes Einzelnen von ungewöhnlicher Kraft.

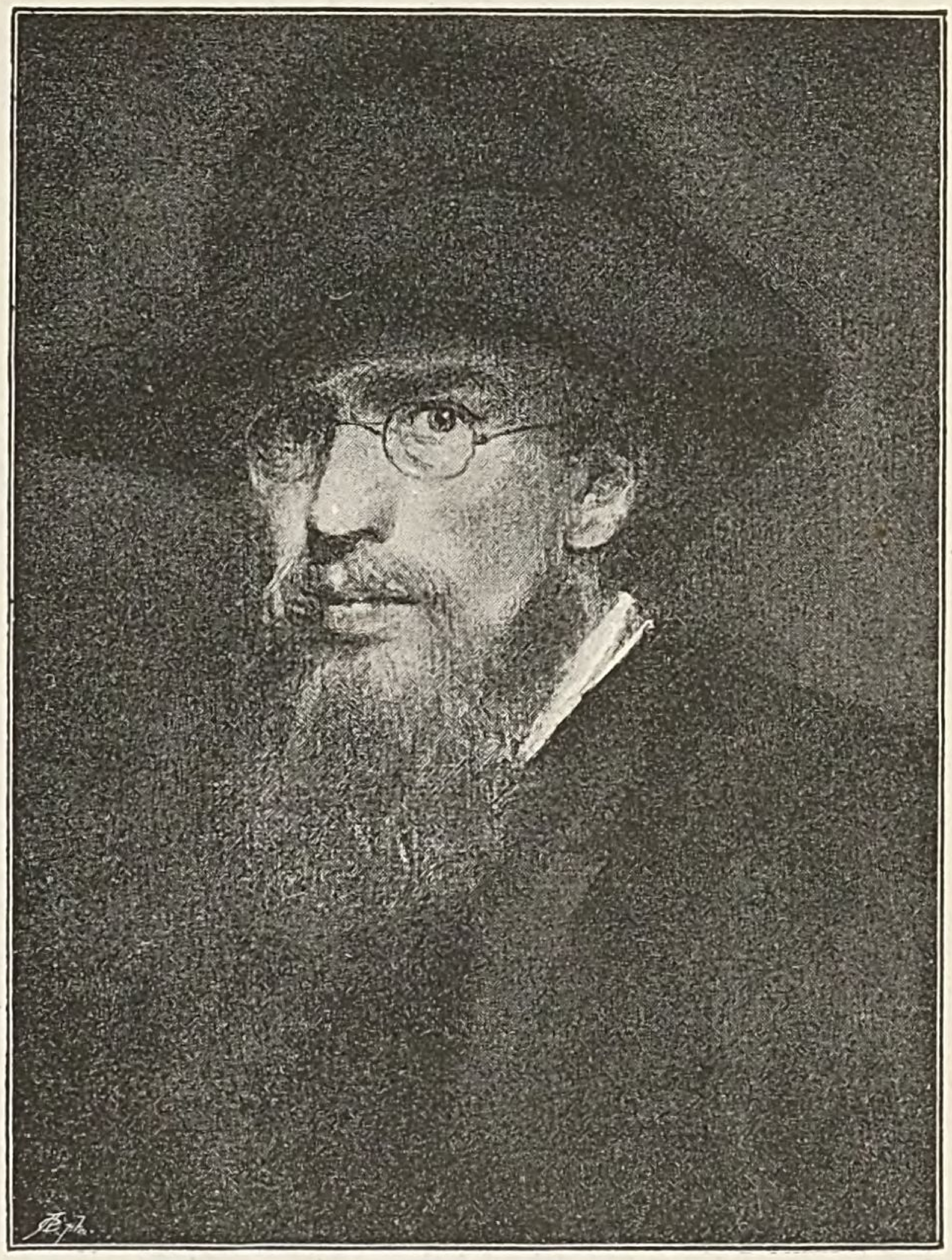
Was nun diese ganze echt nationale Kunst so gründlich vom romantischen Klassizismus, wie der französisch-belgischen Modellmalerei unterscheidet, das ist, daß hier niemals Komödie gespielt wird, jeder echt und entschieden bei der Sache ist. —

Das findet man auch bei dem 1884 gemalten „Urlauber", einem flotten Tiroler-jäger, der ins Vaterland zurückgekehrt, den Seinen die Erlebnisse in der Krivoscie oder in Bosnien erzählt. Hier in der Schilderung der dem prächtigen Burschen mit einer Mischung von Stolz, Neugier und Liebe lauschenden Familie zeigt der Meister noch überall die alte Kraft. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß sich in dem 1886 erschienenen „Speckbacher, der in einem Keller die Landsleute zum Aufstand auf-ruft", ein unverkennbarer Nachlaß derselben zeigt, so gut als in der gleichzeitig fertig gewordenen lebensgroßen Himmelskönigin, die mit dem Kinde auf dem Arm aus den Wolken heraustritt. Hier ist zwar der Kopf noch vortrefflich, ebenso edel als groß und voll seelenvoller Frauenwürde, aber alles Übrige zeigt nicht mehr die unver-gleichliche naive Frische der ersten Madonna, ist viel schwächer. Es liegt in der Natur naiver Kunstrichtungen, daß sie nicht so lange dauern können, als bewußte, sondern leicht in eine Naivetät zweiter Auflage umschlagen, die eben keine ursprüng-liche mehr, sondern nur noch gemacht ist. Bei Defregger, der von der grenzenlosen Gunst der Nation getragen, den von allen Seiten auf ihn einstürmenden Bestellungen kaum mehr genügen konnte, lag diese Gefahr doppelt nahe, und es muß sich nun zeigen, ob er die einstige naive Sicherheit des Schaffens durch bewußte Meisterschaft zu ersetzen im stande sein wird. Aber selbst wenn dies nicht gelänge, hat er der Nation bereits eine solche Reihe unvergleichlich echter, ihr tiefstes Empfinden aus-sprechender Meisterwerke geschenkt, daß man sie klassisch und in ihrer Art unüber-troffen nennen kann. — Instinktmäßig fühlend, daß das Häßliche, Gemeine und Niedrige kein Gegenstand der Kunst sein könne, hat er uns in seinen Schilderungen des deutschen Bauernlebens ein Denkmal hinterlassen, das unserer Zeit zu umso höherer Ehre gereicht, je größer, ja unübertroffener seine Wahrheit trotz eines künstlerischen Optimismus ist, der tief in dieser alles Unreine von sich stoßenden Natur begründet war. Er wirkt daher oft ganz religiös, da er uns in der anspruch-losesten Weise den Glauben an alles Edle und Reine, an den unvertilgbaren Adel der menschlichen Natur wiederherstellt. Kaum weniger wohlthuend ist es, daß wenn Defregger den deutschen Bauernstand wieder in einer Weise zu Ehren brachte, wie es noch keinem Vorgänger geglückt, er dafür auch bei der Nation ein vollkommen entsprechendes Verständnis und Dank in Fülle fand. Nie ist ein Künstler in Deutsch-land glänzender belohnt worden als er, man riß sich förmlich um seine Bilder, die, wie sie unsere Galerien zieren, auch nach allen Weltteilen gingen, wo irgend Deutsche wohnen. Offenbar, weil er dieselben in ihrer Selbstachtung mehr erhöht hat als irgend ein Künstler vor ihm, der unstreitig der nationalste von allen genannt werden muß. Man sah also genau dieselbe Erscheinung wiederkehren, wie sie Viktor Scheffel, Gustav Freytag und Fritz Reuter in unserer Dichtung darbieten.

Hatten das Kleeblatt Hans Makart, Max und Defregger die deutsche Kunst in ungeahnter Weise bereichert nach der Seite der Schilderung der Schönheit des deutschen Lebens, wie der Romantik desselben, oder seiner unverlierbaren gesunden Grundlage im Gemüte unseres Volkes, so fehlte doch ein Künstler, der in dieser Periode des nationalen Heroentums dem Kultus desselben durch seine Darstellung einen lebendigen Anhalt geboten hätte.

Wir haben gesehen, wie unsere Kunst umso idealistischer ward, sich unter Mengs und Carstens, Schick und Wächter umso weiter vom nationalen Leben ent-

fernte, je tiefer dasselbe gesunken war, und wie sie sich erst unter Cornelius und seiner Schule, dann unter den ihnen zur Seite gehenden Realisten, den Peter Heß, Adam, Bürkel u. a. diesem Leben in dem Maße wieder näherte, als dasselbe sich langsam und unter beständigen Rückfällen zu heben anfing. Eine rechte Freude aber konnte man an demselben nicht empfinden, ehe nicht die Kämpfe von 1864—66 und 1870 die berechtigten Wünsche der Nation in unerwartet glänzender Weise erfüllt, Deutschland den Platz unter den großen, weltbeherrschenden Nationen wieder verschafft hatten, der ihm gebührte. Als das aber erst geschehen war, blühte auch sofort die wahrhaft lebendige und nationale Kunst auf, deren drei Hauptmeister in München wir eben geschildert. Nicht minder wandte sich die Dankbarkeit und Verehrung der Nation natürlich sofort denen zu, die sie in diesen weltbewegenden Kämpfen zum Siege geführt, vor allem jenem glänzenden Dreigestirn Kaiser Wilhelm, Bismarck und Moltke. Sie vor allem sollte uns also auch die Kunst mit vollem Verständnis wiedergeben, genau wie sie waren, nicht idealisiert, was ihren Eindruck nur hätte schwächen können. Dazu schien nun unsere bisherige Bildnismalerei nicht angethan, weder die frühere unter Stieler, Winterhalter und Magnus antikisierende, noch die hinter ihr weit zurückbleibende ihrer schwächlichen Nachfolger, obwohl bei ihnen allen der Gipskopf kaum weniger spukte.



Franz von Lenbach (Selbstbildnis)
Photographieverlag der Verlagsanstalt Bruckmann in München

Um diese Zeit war es, wo Franz Lenbach in die Lücke trat, ein klarer Kopf von durchdringender Schärfe der Beobachtung und jener angeborenen instinktartigen Menschenkenntnis, die man so wenig erlernen als ersetzen kann. — Echter Altbayer, in Schrobenhausen (am 13. Okt. 1836) als Sohn eines Maurermeisters geboren, sollte er erst den Beruf des Vaters ergreifen und führte auch schon die Kelle, doch nicht ohne nebenher hunderte von kleinen Bildnissen zu zeichnen und zu malen. Bei immer mehr hervortretender Neigung zur Kunst besann er sich aber bald eines besseren, ward erst Bildhauer bei Sickinger und ging dann aber rasch zur Malerei über, besuchte die Akademie sehr unbefriedigt, dann das Atelier des Winterhalterschen Epigonen Gräfle, vertauschte aber auch dieses bald mit dem Pilotys, der

seine glänzende Laufbahn eben begonnen. — Indes widmete er sich dort keineswegs dem Porträt, sondern erregte zunächst Aufsehen durch die unerhört energische Mache einiger, sonst unbedeutender Sittenbilder. Sie führten ihn mit Piloty 1858 zum erstenmal nach Rom, wo er endlich die Kunst der italienischen Renaissance, vorab ihre herrlichen Porträte kennen und bewundern lernte. — Dabei blieb er zunächst noch Naturalist und erregte sogar ungewöhnliches Aufsehen durch das Bildnis eines Arztes, dessen höchst schonungslose Wahrheit damals beinahe Schrecken erregte, wo man so sehr an die rosige Verschönerungskunst der Stieler rc. gewöhnt war. Die innere Nüchternheit des Pilotyschen Realismus aber scharf herausfühlend warf sich Lenbach jetzt ganz auf das Studium der alten Niederländer Meister, so zunächst Rembrandts, in dessen Art er ein paar Mädchenköpfe mit dem feinsten Gefühl ausführte, reizende Kunstwerke, die indes dem Schicksal aller Imitationen doch nicht entgingen. Um diese Zeit, 1859, erhielt er bereits einen Ruf an die neugegründete Kunstschule in Weimar, wohin er mit Ramberg und Böcklin ging, der nun eine Zeit lang großen Einfluß auf ihn ausübte. Nach anderthalb Jahren vertauschte er indes die unleidlich kleine Residenz mit Rom, um dort im Auftrag des Grafen Schack eine Anzahl Kopien nach alten Meistern zu machen. Dies war nun eine Schule, die er mit wunderbarem Erfolg benutzte. Nicht nur sind seine Kopien wohl nie an Geist und Verständnis übertroffen worden, vorab die der „irdischen und himmlischen Liebe" nach Tizian, anderes nach Giorgione, Rubens, Velasquez, Murillo, in deren jeweilige Eigentümlichkeiten er sich mit außerordentlichem Geschick hineinfand, sondern er wußte sie auch für seine eigene Produktion höchst fördernd zu machen. Man kann darum auch sagen, daß er durch sein Beispiel das Studium der alten Meister in München erst wieder neu belebt hat, was später der Schule gar sehr zu gute kam. Für ihn selber hatte dies mehrjährige Kopieren aber die glückliche Folge, daß es nicht nur sein technisches Geschick ganz außerordentlich ausbildete, wie seinen Geschmack, sondern daß er nunmehr sich auch selber einen guten Teil der Eigenschaften aneignete, die seine Vorbilder zierten. So war ihm in den herrlichen italienischen Palästen aufgefallen, daß jedes klassische Bild nicht nur die Nachbarschaft aller anderen, sondern nicht minder die der kostbarsten Dinge aller Art, der Gobelins, Juwelen, Antiken, Bronzen, des Samts und der Seide vertragen konnte, ohne dadurch in seiner Wirkung beeinträchtigt zu werden. — Er ruhte nun nicht, bis die seinigen das auch konnten, was ihm denn gleich mit dem Bildnis des Malers L. v. Hagn gelang, das, wie wir gesehen, schon auf der Pariser Weltausstellung von 1867 nebst einem seiner Rembrandtschen Köpfe entschiedenes Aufsehen erregte. Er ging nun noch nach Spanien, um dort eine Anzahl Porträte von Tizian und Velasquez, aber auch den Marschall Narvaez zu malen. Als er nun 1869 zurückkam, war der am Besten aller Zeiten gebildete Meister fertig. Dies jahrelange Reisen hatte aber nicht nur seinen Pinsel, sondern auch ihn selber erzogen. Daß er die, welche er mit jener klassischen Einfachheit und Anspruchlosigkeit darstellte, auch besser verstand als alle anderen, daß er ein eigentlicher Seelenmaler ward und im Gegensatze zur Malerei seiner Vorgänger, die den Menschen immer so auffassen, wie er sich im Verkehr mit anderen gibt, die seinigen vielmehr so darstellte, als wenn man sie belauschte, das gab seinen Bildnissen besonderen Reiz. Indes ist er doch mehr geeignet, Charaktere als Formenreiz, Männer von historischer Bedeutung als Frauen darzustellen.

Seine Bildnisse erregten jetzt so großes Aufsehen, daß er die Wiener Weltausstellung mit einem Dutzend derselben, darunter die Kaiser von Deutschland und Österreich beschicken konnte und von 1872—74 in der Donaustadt festgehalten ward. Das geschah, obwohl seine repräsentativen Bilder, wie jene beiden Kaiser, seine geringsten blieben, da hier in den Figuren die Schwäche der Zeichnung regelmäßig unangenehm hervortritt, nachdem er eigentlich bloß den Kopf vortrefflich malt, schon die Hände oft abscheulich vernachlässigt, die Figur gewöhnlich ganz im Helldunkel verschwinden läßt. Dafür entstanden jetzt eine Reihe historischer Personen, Künstler und Dichter, wie Richard Wagner, Liszt, Lachner, Piloty, Paul Heyse, Gelehrte und Staatsmänner, wie Döllinger, Liphart, Helmholtz, Gladstone, endlich Moltke, wie sie in unserer Zeit nie verständnisvoller gemalt worden sind. Dem letzteren folgte im Auftrag der Nationalgalerie endlich 1879 auch Bismarck mit so glücklichem Gelingen, daß er seither den Fürsten noch sehr oft in allen möglichen Stellungen, auf der Tribüne, spazierengehend, in der Unterhaltung, lesend, dargestellt hat. Er ist somit für den großen deutschen Staatsmann ganz das geworden, was Van Dyck dem Karl I., Holbein Heinrich VIII., Kranach dem Luther, le Brun Ludwig XIV. war, hat den eigenen Namen unvergänglich an jenen großen geknüpft.

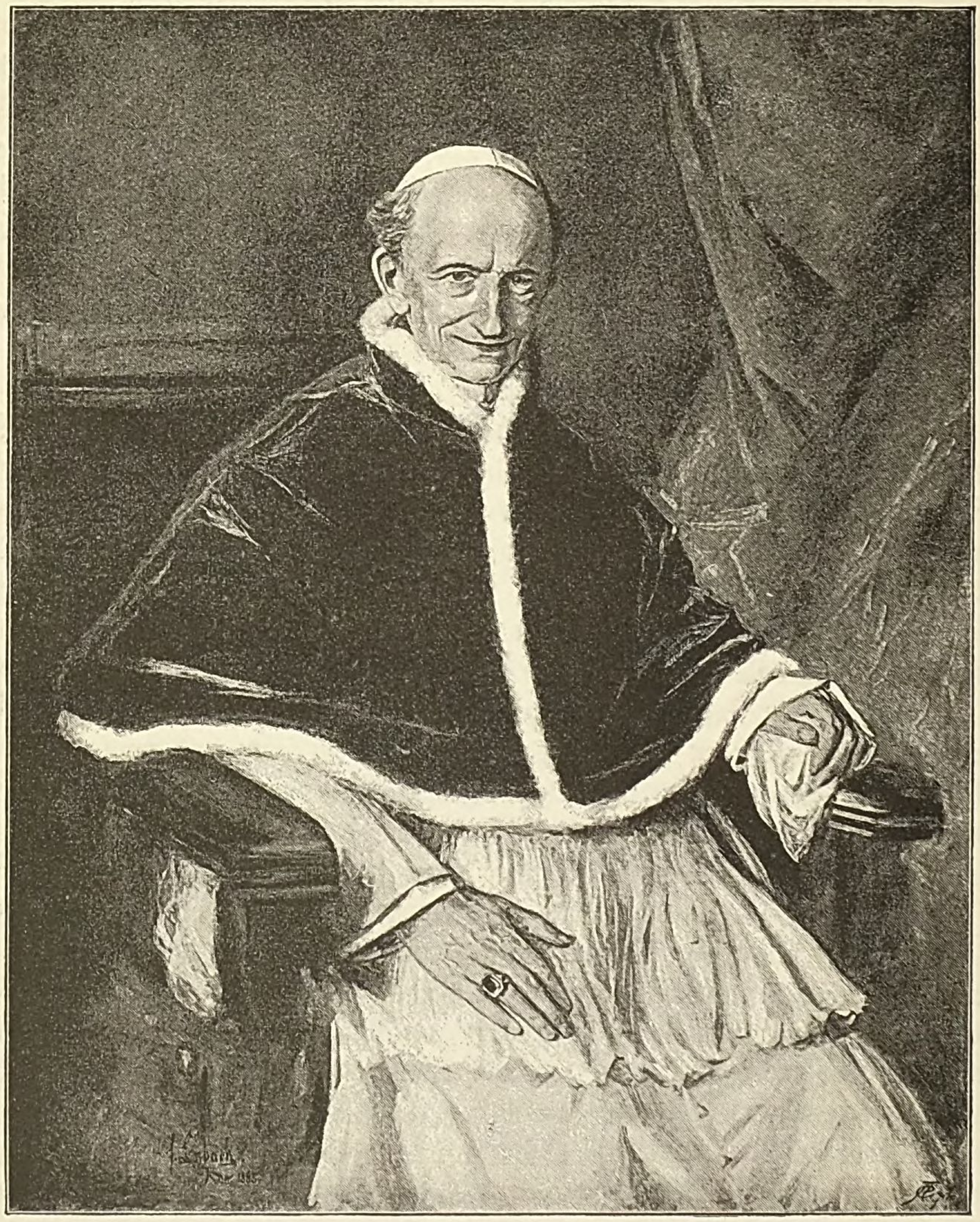
Offenbar war die derbe, mannhafte, dabei doch kluge und geistvolle Persönlichkeit des sein eigenes Wesen nie mit höfischer Geschmeidigkeit verläugnenden Altbayers dem Fürsten sympathisch, sonst würde er ihn nicht so lange um sich gelitten haben, da er seine Bilder meist im Zimmer des Arbeitenden malen mußte, der bekanntlich zum eigentlichen Sitzen weder Zeit noch Lust hat. Lenbachs Bilder sind darum alle der Natur mehr gestohlen als nachgemacht und wollen auch aus diesem Gesichtspunkte beurteilt sein. Von der vornehmen Zurückhaltung der Alten, die, wie ein Raffael, den Dargestellten sich immer in einige Entfernung vom Beschauer stellen lassen, unterschieden sich die Lenbachschen Bilder nach und nach immer mehr, da sie uns den Sitzenden im Gegenteil so nahe bringen, wie man das nur seinen intimsten Freunden gestattet. —

Man konnte begreiflich nicht der bevorzugte Maler des Fürsten Bismarck sein, ohne alsbald eine internationale Geltung zu gewinnen, und so drängten sich denn bald die bedeutenden Männer und Frauen in den prachtvollen Münchener Ateliers des Malers. Noch mehr war dies der Fall, als derselbe seinen Wohnsitz wieder für die Wintermonate nach Rom in den Palazzo Borghese verlegte und dort alsbald den Papst Leo XIII., die Königin Margherita, Minghetti und eine Unzahl Personen des ewig wechselnden römischen Fremdenpublikums malte. Daß dieses zerstreute Leben in Rom, wo seine Säle bald zum Stelldichein dieser vergnügungssüchtigen vornehmen Gesellschaft wurden, günstig auf des Meisters Produktion eingewirkt hätte, läßt sich kaum sagen: er verlegte darum auch nach einigen Jahren seinen Schwerpunkt wieder nach Deutschland in der richtigen Empfindung, daß nichts so sehr verflacht, als dies internationale Virtuosentum der modernen Zeit, an dem schon Mengs zu grunde gegangen war, dessen Werken zur Unsterblichkeit eigentlich nichts so sehr fehlt, als der nationale Boden. So ließ Lenbach jetzt bei häufigen Besuchen in Berlin noch einige köstliche Bilder des Kaisers voll greiser Majestät, solche des Grafen Moltke, dessen Nichte er heiratete, dann des Kronprinzen und der Kronprinzessin samt ihren Töchtern, Carmen Sylvas u. a. folgen. Bei seiner Art, fast alle die, welche ihm sitzen, von den verschiedensten Seiten zu versuchen und so ihr

22*

ganzes Wesen zu studieren, ist er denn auch dank seiner scharfen Menschenkenntnis allmählich ein Charaktermaler geworden, der als solcher von den wenigsten Modernen erreicht, von keinem überboten wird. —

Vergleicht man diese zweite glänzende Periode der Münchener Kunst von 1864—80 mit der ersten unter Cornelius, so sind die Vorteile jener in die Augen



Papst Leo XIII. Von Franz von Lenbach
Photographieverlag der Verlagsanstalt Bruckmann in München

springend. War die erstere undenkbar ohne das Jahr 1813, wie diese ohne 1870, so ist auch das, was sie vor der Cornelianischen voraus hat, genau dasselbe, was das Jahr 1870 so hoch über 1813 stellt: die so einmütige als erhebende Teilnahme der ganzen Nation ohne alle Einmischung fremder Elemente. Deshalb konnten ihr auch die Errungenschaften dieses Jahres wirklich zu gute kommen, um die sie 1813 schmählich betrogen ward. Die Wiederholung letzteren Schauspiels in der Kunst

war unvermeidlich, wie denn der verheißende Anfang zu einer wahrhaft nationalen Richtung schon in Rom alsbald in leeren Klassizismus oder in eine finstere katholische Reaktion umschlug, die alles fälschte Da er sich von diesen römischen Fesseln nicht mehr zu befreien vermochte, ist es selbst Cornelius nicht gelungen, auch nur ein wahrhaft volkstümliches Kunstwerk zu schaffen, so großartig seine Begabung war. — Darum hatten denn auch die Künstler, deren Blüte mit der Erringung nationaler Größe zusammenfällt, den ungeheuren Vorteil vor Cornelius und seinen Genossen voraus, daß ihr Schaffen ebenso im engsten Zusammenhang mit der Nation blieb, als es zum erstenmale wieder direkt aus derselben herausgewachsen war. Es ward denn auch mit umso größerer Liebe von derselben gehegt, als sie in diesen Werken ihr innerstes Empfinden mit Entzücken wiedererkannte, wovon bei der Cornelianischen Schule schon ob der entlehnten Formensprache derselben nur selten die Rede sein konnte.

In dieser Beziehung hat man es denn auch fast als ein Glück zu betrachten, daß auf die Entstehung dieser zweiten Blüteperiode der Herrscher nicht den geringsten Einfluß äußerte, ja ebensowenig Verständnis für das hatte, was da aufsproßte, als Anteil daran nahm. Nicht minder war es ein Glück, daß die Malerei diesmal im genauesten Zusammenhang mit der Baukunst und ihrer Wiederaufnahme des nationalen Stils blieb, der einst aus dem Protestantismus hervorgegangen, auch jetzt wieder einer Erhöhung des nationalen Bewußtseins entsproß, wie die Malerei. Was Cornelius einst gewünscht, aber nach und nach immer mehr aus den Augen verloren hatte, es ward jetzt wenigstens für eine kurze Periode erreicht: der innige Zusammenhang und nationale Charakter alles künstlerischen Schaffens. Sicherlich nicht ohne die reichste Frucht für die Nation selber! —

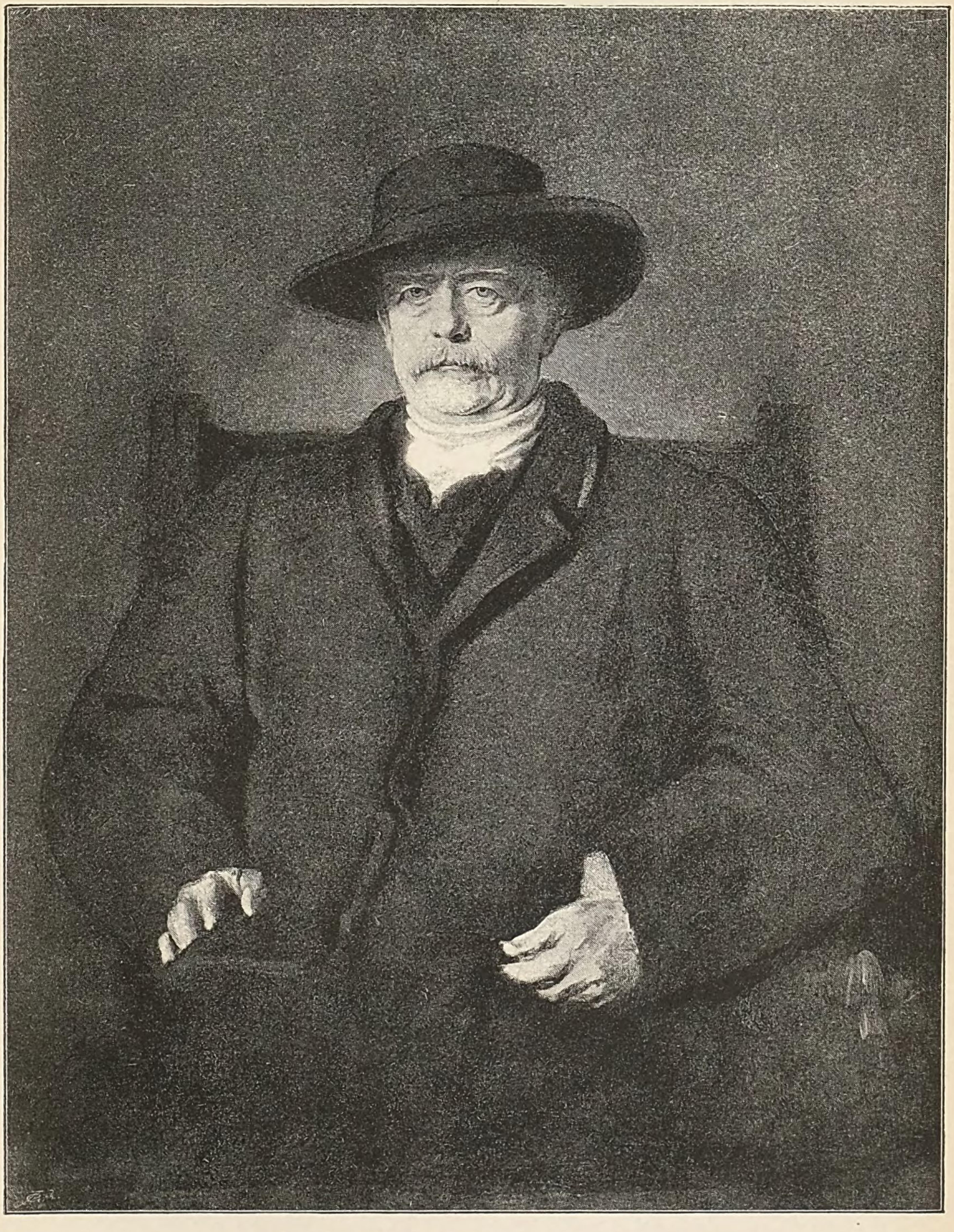
Das kann allerdings keinem Zweifel unterliegen, daß wenn in diesen vier Künstlern die Münchener Schule die höchsten Triumphe feierte, welche ihr in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts beschieden schienen, sie dies nicht nur deren hervorragendem Talent allein, sondern nicht weniger dem ungemessenen Aufschwung verdankte, welchen das nationale Leben nach 1870 überhaupt genommen. Speziell Makarts großartige Schöpfungen, wie Lenbachs weitreichende Thätigkeit wären ohne denselben geradezu undenkbar. — Noch weniger vielleicht wäre es die große Anzahl von Talenten, die sich alsbald an diese vier anschlossen, und denen nur der sich so rasch mehrende Wohlstand und mit ihm das wachsende Kunstbedürfnis der Nation Raum gewähren konnte zu günstiger Entfaltung. — Ohne Zweifel kann sich selbst diese Periode an Großartigkeit ihrer Schöpfungen nicht mit der durch König Ludwig I. hervorgerufenen messen, da die monumentale Kunst ja überhaupt fast leer ausging. Dafür hat sie aber etwas vielleicht noch Wertvolleres erreicht, sie ist entsprechend dem demokratischen Zuge der Zeit noch viel tiefer ins ganze Leben der Nation eingedrungen, hat erst einen volkstümlichen Inhalt, dann eine echt nationale, durchaus eigentümliche Formenwelt errungen, was beides jener, die ihre Formen einer fremden Kunst entlehnte, bei weitem nicht in diesem Grade gelang. —

Da nun derselbe Prozeß der Umwandlung der klassizistischen oder französierten Malerei in eine aus unserem innersten Wesen hervorgegangene, echt nationale Kunst sich gleichzeitig in Berlin durch Menzel und v. Werner, in Düsseldorf nach Lessings und Rethels Vorgang durch Janssen, Ed. v. Gebhardt, Knaus und Vautier, in Dresden durch Scholz u. a. vollzog, ja sich selbst in allen kleineren Orten wie Karls-

ruhe, Frankfurt, Hamburg, Bremen und Königsberg durchsetzte, so kann man wohl behaupten, daß die künstlerische Bewegung unsere ganze Nation ergriffen, die Unabhängigkeitserklärung auf diesem Felde kaum weniger vollständig gewesen sei, als auf dem politischen. Daß die Deutsch-Österreicher daran durch Makart, Max und Defregger teilnahmen, dies aber in München thun mußten, beweist nur, wie eng verknüpft ihr geistiges Leben auch in dieser Periode mit dem unsrigen geblieben, ja wie die Innigkeit der Verbindung in ihr vielmehr noch gesteigert worden ist.

Naive und neue, durchaus ursprüngliche, aus der Tiefe des Volksgemüts heraus entstandene Kunstrichtungen wirken immer mit magischer Gewalt, schon weil ihre Träger gewöhnlich nur der höchste Ausdruck einer ganzen schon vorhandenen Stimmung sind. Darum haben denn auch die beiden unzweifelhaft naivsten und eigenartigsten Meister der eben geschilderten Künstlergruppe, Makart und Defregger, eine so ungeheuere Wirkung hervorgebracht, solch schulbildende Kraft bewiesen, obwohl eigentlich keiner von ihnen zum Lehrer gemacht war. Umso stärker wirkten sie durch ihr Beispiel. Ohne irgend Schüler zu haben, hat speziell Makart in München eine sehr große Nachfolge gefunden, die wir indes, da er ja die Stadt schon 1869 verließ, erst viel später, wo sein Ruf schon die Welt erfüllte, auftreten und einen mächtigen Platz in der Münchener Schule einnehmen, ja ihr eine ganz neue Wendung geben sehen. Ihre Schilderung gehört darum auch jener späteren, von 1880 etwa beginnenden Periode an, die man als eine der Epigonen zu bezeichnen hat, und deren Hauptcharakterzug der ist, daß sie das spezifisch nationale Gepräge nicht mehr besitzt, welches die den Höhepunkt unserer Kunst bezeichnenden Meister charakterisiert. — Umso stärker und entschlossener ist dasselbe bei der sich um den Tiroler Meister kristallisierenden Gruppe von vorzugsweise das deutsche Volksleben nach allen seinen Richtungen schildernden Künstlern, an die sich dann bald Diez mit seiner großen Schule anschließt und sich von ihnen nur dadurch unterscheidet, daß er entschiedener auf das Studium unserer alten nationalen Kunst zurückgreift, während jene, die Natur fast ganz allein zu ihrer Lehrmeisterin machend, eben darum auch eigenartiger und ursprünglicher bleiben, wenn sie auch nicht immer dieselbe technische Vollkommenheit erreichen, deren Erwerbung durch das Studium der Alten so sehr erleichtert wird.

Das unterscheidet nun die Münchener Kunst dieser Periode von der aller übrigen deutschen Kunststätten, wie noch viel mehr von der aller fremden Nationen, daß sie die Poesie des Landlebens, den engen Zusammenhang der Menschen mit dem sie nährenden Boden, der sie umgebenden Natur, inniger und tiefer erfaßt, als dies je vorher geschehen. Das bleibt ihr unvergängliches Verdienst, wie es ihr durch eine lange Reihe in ihrer Art mustergültiger und dauernder Werke gelohnt ward, die unserem nationalen Leben ein unvergleichliches Denkmal setzen. Weniger formvollendet als die der holländischen Schule bieten sie dafür einen ganz unvergleichlich reicheren Gehalt, spiegeln ein viel entwickelteres und interessanteres Seelenleben, zeigen also einen mächtigen Fortschritt der Menschheit seit jener Zeit.



Fürst Bismarck. Von Franz von Lenbach

Nach einer Photographie aus dem Verlage der Photographischen Union in München



Die ereilten Flüchtlinge. Von Eduard Kurzbauer
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Viktor Angerer in Wien

Die Defreggersche Schule und die Volksschilderung überhaupt

Es war nichts natürlicher, als daß der ungeheuere Erfolg der Defreggerschen Bilder alsbald der Bauernmalerei einen außerordentlichen Aufschwung gab, wenn auch der Meister als Lehrer, wie erwähnt, keine sehr glänzenden Ergebnisse erreicht hat, da sein Bestes kaum mitteilbar, das Mitteilbare aber in seiner Kunst nicht eben das Beste an derselben ist. Deshalb haben denn auch alle die zahlreichen Künstler, die von ihm angeregt wurden, andere Wege eingeschlagen, oder mindestens andere Landsleute geschildert, da sie wenig Aussicht gehabt hätten, mit Südtirolern neben ihm aufzukommen. So der ihm in der Liebenswürdigkeit der Gemütsart noch am verwandtesten erscheinende Eduard Kurzbauer (geb. in Wien 1846, † in München 1879). Sohn eines hochgebildeten Vaters und auf der Wiener Akademie erzogen, vertauschte er dieselbe um 1867 mit der Pilotyschen Schule, wo er sich erst an Max anschloß, dann aber später ganz an Defregger hielt. Nachdem er eine Märchenerzählerin gemalt, errang er zuerst einen glänzenden Erfolg mit den „ereilten Flüchtlingen" (Belvedere), einem Fräulein, das von einem jungen Maler oder Musiker entführt, auf seiner Flucht von München bis Partenkirchen oder Tegernsee gekommen scheint, wo das Pärchen von der gnädigen Mama aber in einem Dorfwirtshaus eingeholt wird. Da die Geschichte voraussichtlich ihr Ende beim Herrn Pfarrer finden muß, der Gegensatz zwischen Städtern und Landleuten aber sehr gelungen war, so reichte das aus, den Künstler mit einemmale berühmt zu machen. Er malte nun nacheinander eine ziemliche Anzahl trefflicher Sittenbilder, deren Schauplatz er aber wohlweislich in den Schwarzwald oder nach Schwaben verlegte, so der „abgewiesene Freier", 1871, das „ländliche Fest", 1873 (N. Pinakothek), wo er wiederum Städter und Bauern

mischte und gute Laune, besonders aber feinen Farbensinn dabei bewies. Es folgten die „Weinprobe", „grundlose Eifersucht", der „stürmische Verlobungstag", die „Wahlbesprechung", wo ein Hetzkaplan die schwäbischen Bauern aufstiftet ꝛc. Dazwischen war er nach Italien gegangen mit keinem anderen Erfolg, als sich dort eine Krankheit zu holen, der er nach jahrelangem Kampfe endlich erlag. Vorher vollendete er aber noch sein bestes Bild, „das Begräbnis eines schwäbischen Bauern", mit einer düsteren Feierlichkeit der Stimmung und einer Wahrheit des Schmerzes bei der die Beileidsbezeugungen der Nachbarn empfangenden Witwe, als wenn er sein eigenes Ende dabei vorausgesehen hätte. Mehr Kolorist und Stimmungsmaler als Defregger, dabei nicht weniger gemütvoll und ein feiner Beobachter, steht er aber doch dem Bauern als Städter gegenüber, und seine weichere Natur entbehrt ebenso der Naivetät wie des heroischen Zuges, oder der reizenden Schalkhaftigkeit des Tiroler Meisters.

Dagegen zeigt ein Landsmann des letzteren, Matthias Schmid, Sohn eines Bauern im Paznaun (geb. 1835), auch das volle Verständnis für den Charakter besonders seiner nordtirolischen Landsleute. Erst bei einem sogenannten „Tuifelemaler" in der Lehre, kam er dann als Heiligenmaler mit einem Stipendium nach München, hatte aber bald Gelegenheit, so viel Heuchelei und Perfidie von seiner einheimischen Klerisei zu erfahren, daß er, weit entfernt von der Defreggerschen Harmlosigkeit, den Pfaffen und ihrer tyrannischen Herrschaft über Tirol fortan den erbarmungslosesten Krieg mit ebenso viel Talent als Mut machte. Diese Glut des Hasses hat denn zu einer Reihe hochbedeutsamer Bilder von seltener Energie, bald humoristischer, bald tief tragischer Art geführt, welche die Schattenseiten des Tirolerlebens mit nicht geringerem Talent zeigen, als die Defreggerschen ihr Licht. So zuerst „die Heimatlosen", die mühsam ihren Karren den Berg hinanziehen, während zwei fette Pfaffen am Wege ihrem Elend kaltherzig zusehen. Es folgte, noch in der Pilotyschule gemalt, der „Herrgottshändler", wo ein dicker Pfarrer beim Tarockspiel hochmütig diesen armen Hausierer seine Kruzifixe ausbieten sieht. Dies Bild ist von einer Kraft der Charakteristik, die nicht hinter Defregger zurückbleibt, ja an künstlerischer Vollendung ihn übertrifft. Es folgte „der Sittenrichter", ein pharisäischer Geistlicher, der ein Liebespaar abkanzelt. Endlich die furchtbar ergreifende „Austreibung der Zillerthaler" (1877), wo wir die Ärmsten auf der Höhe des Weges zum letztenmal auf das Heimatsdorf zurückblicken sehen, aus dem sie die roheste Unduldsamkeit vertrieben. Dies Bild wirkt mit seiner grandiosen Zeichnung und hochtragischen Stimmung wahrhaft erschütternd durch die schlichte Wahrheit der Charaktere. Schmids Gemälde gehören denn auch jedenfalls zum besten, was die Münchener Sittenschilderung hervorgebracht, umso mehr als er die üppige Pracht, wie den furchtbaren Ernst der Tiroler Landschaft vortrefflich zur Erhöhung der Stimmung auszunützen versteht, überall den engen Zusammenhang dieser Menschen mit ihrem Boden zeigt. — Von den tragischen Szenen weg verpflanzte er nun seinen Krieg ins humoristische Feld mit kaum geringerem Glück, so im „eingeseiften" Herrn Pfarrer, den zwei hübsche Dirnen beim Rasieren überraschen, oder dem „Geflickten", dem die dralle Haushälterin eben vor der Predigt noch eilig eine schwache Stelle an seinen Hosen zustopft, u. a. m. Nicht minder wirksam ist die „Rettung" eines vom Felsen abgestürzten Mädchens durch den Geliebten (1883) oder „Verlassen", wo der Ungetreue mit seiner reichen Braut auf wilder Gebirgshöhe die Verlassene mit ihrem Kinde vor einem Bildstock liegend trifft. Die Formengebung, wie die hochpoetische Stimmung



Auswanderung der Zillerthaler. Von Matthias Schmid

Photographieverlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin

der Schmidschen Bilder erhöhen ihre Wirkung gleich sehr, und wenn sie nicht die Volkstümlichkeit der Defreggerschen erreicht haben, so liegt dies lediglich daran, daß sie mit Vorliebe die Nachtseiten des Tiroler Lebens, nicht wie diese sein Licht schildern. —

Eine besondere Stellung in der Volksschilderung nimmt Wilhelm Leibl ein (geb. in Köln 1844), der anfangs Schlossergeselle, 1864 nach München in die Piloty-Schule gekommen war, wo er durch sehr energische Porträte und porträtartige Bilder zuerst die Aufmerksamkeit erregte. Er ging nun 1869 nach Paris, kehrte aber schon 1870 zurück, um wieder Bildnisse zu malen, zog indes bald nachher aufs Land hinaus und überraschte nun auf der Pariser Ausstellung von



Rauflustig. Von Hugo Kauffmann
Photographieverlag von Viktor Angerer in Wien

1878 durch „zeitunglesende bayrische Bauern" von solcher, dicht an Holbein hinstreifenden Feinheit und Strenge des Naturstudiums, daß sie das größte Aufsehen machten. Er ließ ihnen 1882 drei in einer Kirche betende Bäuerinnen, — Großmutter, Mutter und Tochter, — abermals von solcher Wahrheit in allem und jedem folgen, daß man über der unläugbar bedeutenden Charakterschilderung fast die Armut einer Modellmalerei vergessen hätte, die so ganz Abschrift der Natur ist, daß sie keinen Nagel selbständig produzieren kann oder will. Das Bild ist jedenfalls das äußerste, was rücksichtslosester Naturalismus bei uns geleistet hat. Allerdings ohne wohlthuend zu wirken durch die grenzenlose Wahrheit, mit der es den Stumpfsinn der drei Beterinnen, aber auch die Kirchenstühle mit derselben Ausführlichkeit wiedergibt.

Erquicklicher, wenn auch nicht von gleicher Nachhaltigkeit jeder einzelnen Leistung ist jedenfalls die Art, wie Hugo Kauffmann (geb. in Hamburg 1844) die oberbayrischen Bauern zum Gegenstand seiner Schilderung gemacht hat. Sohn

des begabten Malers Hermann Kauffmann, kam er 1861 nach Frankfurt in Beckers Schule, lebte dann von 1863—71 in Kronberg und Paris, hat sich aber nach 1871 in München niedergelassen. Seit dieser Zeit hat er seine anfänglich zu sehr an die Karikatur streifenden, obwohl mit Geist und Humor überreichlich ausgestatteten Schilderungen der oberbayrischen Bauern, aber auch der dortigen Hausierer, Vagabunden, Schnurranten ꝛc. fortwährend verfeinert und vertieft, die Formenbehandlung großartiger und mächtiger gestaltet, seine Färbung verbessert, so daß er jetzt in ihrer Wiedergabe seit Enhuber kaum überboten dasteht. Gelingen ihm die Frauen allerdings weniger als die Männer, so gibt er diese dagegen oft unübertrefflich — leider nur selten in landschaftlicher Umgebung, sondern mehr in Kneipen und anderen geschlossenen Räumen und allerdings mit der Anschauung des überlegenen Städters. — Seit er eine Villa in Prien am Chiemsee besitzt, hat er sich besonders die durch ihre Rauflust bekannten Bauern des Chiemgaues zur Darstellung ausersehen und seine oft sehr abenteuerlichen Figuren von Wilderern, Jägern, Viehhändlern, Gewohnheitsraufern und Haberfeldtreibern sind köstlich wiedergegeben. Sein bestes Bild dieser Art ist eine 1884 gemalte Zankszene im Wirtshaus von wahrhaft grandioser Auffassung; auch das von der Berliner Ausstellung her bekannte „Abgestürzt“, wo man den Leichnam eines verunglückten Fremden in eine Sennhütte bringt, ist kaum weniger groß aufgefaßt. Der sehr fruchtbare Künstler hat auch viel illustriert und seine Cyklen der „Spießbürger und Vagabunden“, „Hochzeitsleute und Musikanten“, „Biedermänner und Konsorten“ sind mit Recht ob ihres drolligen Humors beliebt geworden. —

Der vielseitigste, harmlos witzigste und darum volkstümlichste dieser Schilderer oberbayrischen Volkslebens ist indes der lustige Schlesier Eduard Grützner (geb. 1846 in Großkarlowitz) geworden. Erst zum geistlichen Stand bestimmt, war er dann mit Unterstützung eines Landsmannes 1864 nach München zu Piloty gekommen, hatte dort den üblichen Unglücksfall gemalt, war aber bald zu Falstaffiaden übergegangen, die er noch mit der etwas schwerfälligen Genauigkeit der Schule und zu karikiert, aber bereits mit offenbar bedeutendem Talent darstellte. In sein richtiges Fahrwasser geriet er indes erst, als er nach mancherlei Umhersuchen zunächst von den Bühnenstücken zum Leben der Schauspieler selber, dann bald zu der Schilderung jener besonderen Gattung derselben, die ihre Bühne in der Kirche aufschlägt, überging. Gleich seine ersten Bilder, in denen er, wie im „Klosterkeller“ ꝛc. die landesübliche Verbindung von Durst und frommer Salbung bei Kapuzinern und anderen tonsurierten Heiligen mit einer glücklich der Natur abgelauschten Wahrheit und dem köstlichsten Humor darstellte, erwarben sich allgemeine Beliebtheit selbst bei den Geneckten. Nicht weniger seine das Jägerleben und dessen Verbindung mit der Dichtkunst, sowie seine sonstigen vielfachen Abenteuer im Feld, wie in der Kneipe schildernden Bilder. Sind von den ersteren die vielen „Weinproben“ im Keller, das „Klosterbräustübchen“ und „Abendgebetläuten“, dann die „Klosterbrauerei“ besonders beliebt geworden, so erlangten auch das „Jägerlatein“, der „Sonntagsjäger“, dann „Einfädeln“ durch Photographie und Stich eine überaus große Verbreitung. Sie verdienten dieselbe auch, da allmählich nicht nur die Charaktere immer wahrer wurden, sondern auch Vortrag und Färbung des Künstlers sich zu jener geistreichen Leichtigkeit erhoben, wie sie solche Gegenstände durchaus erfordern. So in der „Klosterweinlese“ in Südtirol (St. Petersburger Galerie), wo indes sich der



Gebetläuten im Klosterbräustübl. Von Eduard Grützner
Photographieverlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin

Künstler nie so sicher bewegte, als in Oberbayern. Seither hat er auch wieder die deutsche Dichtung benützt und „Auerbachs Keller", den „schlesischen Zecher" (N. Pinakothek) „die Versuchung des heiligen Antonius" u. a., indes nicht mit der gleichen geistreichen Schneide gemalt. Zum Besten gehört dagegen „Bier, Wein, Schnaps", 1886, wo er die Münchener Vorstadtwelt schildert, dann ganz besonders die „Schnapskneipe", 1884, wohl sein bestes Bild, wo alle Figuren unübertrefflich der Natur abgelauscht sind. Gelingen auch ihm, wie Kauffmann, Frauen und Kinder nie so, wie die Männer, und bleibt hier Defregger unerreicht, so ist doch in seiner ganzen, vorzugsweise auf die Schilderung des ewigen Durstes der Deutschen gegründeten Art eine gewisse Verwandtschaft mit Scheffel unverkennbar. Vergleicht man aber eines dieser Grütznerschen Bilder mit denen der ihnen am nächsten stehenden holländischen Schule, so ist der Vorteil unbedingt auf der Seite des Deutschen. Denn während sich selbst ein Ostade oder Brouwer mit einem halben Dutzend Typen begnügen, die ewig wiederkehren, bringt dieser eine solche Fülle von ihren besonderen Stand, ihre Gemütsart und ihr ganzes Wesen aufs schärfste ausprägenden Charakteren, daß alle Holländer arm daneben erscheinen. Bemerkenswert ist es ferner immerhin, daß die, nach Enhuber, besten Schilderer dieses spezifisch bayrischen Volkslebens: Grützner, Kauffmann und Raupp, sämmtlich Bayern nicht angehören, wenn sie auch dort eine zweite Heimat fanden, geradeso, wie der Holsteiner Stinde die Berliner am besten schildert.

Unmittelbar an Defregger angelehnt, erscheint der ursprünglich aus der Foltz-Schule hervorgegangene Lud. Vollmar (geb. 1842 zu Säckingen, Baden, † 1884), der des Tirolers Wein mit etwas sentimentalem Wasser versetzte in seinen oberbayrisches Familienleben schildernden Bildern. —

Gesunder ist Friedrich Prölß (geb. zu Dresden 1855), der erst aus der Schule des Pauwels 1880 nach München kam, 1883 Defreggers Schüler ward und, sich besonders in Mittenwald einnistend, dort einen „Schützenkönig" malte, in welchem er, sich ganz an den Meister anlehnend, auch dessen gesunde Naturempfindung und gründliches Studium sich aneignete. — Eine ungewöhnliche Begabung zeigte dann der Tiroler Alois Gabl (geb. 1845 zu Wies im Pitzthal), der 1862 nach München kommend, nach einander Schüler von Ramberg und dann Piloty ward, wo er sich gleich an Defregger anschloß. Schien er erst denselben in der geistreichen Art des Vortrags und dem malerischen Geschick beinahe übertreffen zu wollen, als er 1882 zunächst mit einem den Aufruhr predigenden Haspinger, dann mit einer Rekrutenaushebung in Tirol Aufsehen machte, so gelang es ihm doch nicht, sich auf dieser Höhe zu erhalten. Er malte nun einen „Staarmatz" und eine „Einsegnung des Brautbettes", „Verbotene Tanzmusik", um dann aus Tirol nach Oberbayern in seinem „Hochwürden als Schiedsrichter" überzusiedeln, nicht ohne Humor und gute Charakteristik, aber doch mit einer zunehmenden Roheit der Empfindung, wie des Machwerkes, die mehr und mehr zur Karikatur hinneigten, so in der „Bräuschenke in München", 1883, und „den heil. drei Königen". Zum Professor an der Akademie ernannt, scheint diese amtliche Thätigkeit, wie so oft, auch seine Entwicklung beeinträchtigt und ihn zu allzu raschem Schaffen verleitet zu haben. — Ihm verwandt und auch vielversprechend war der Pilotyschüler Ed. Young (geb. 1823 zu Prag), der in Linz gebildet, nach Kopenhagen verschlagen und dort sogar Professor ward, 1864 aber nach München zu Piloty kam und nun mit den Vorgenannten nicht ohne Glück zu wetteifern an-



Branntweinschenke. Von Eduard Grützner

Nach einer Photographie aus dem Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin

fing, ja trotz der kühlen und bunten Färbung mit einem „Hochzeitszug“, 1873, in Wien Aufsehen erregte. Auch der „Schützenkönig“, der „Preisstier“ und die „Begegnung auf der Alm“ legten Zeugnis von der glücklichen Erfindung, wie ungewöhnlich gründlichen und gewissenhaften Durchführung ab, durch welche der Künstler zu ersetzen wußte, was ihm an Leichtigkeit der Produktion abging. Leider starb er schon 1880. —

Spät in unablässigem Ringen kam dann das Talent eines anderen Österreichers, Gustav Igler (geb. 1842 in Oedenburg), zur vollen Entwicklung. Erst Schüler des Wiener Waldmüller, wanderte er 1868 nach München und trat in Rambergs Schule ein, wo er drei Jahre, immer sich der Darstellung des Kinderlebens widmend, blieb und zuerst um 1880 mit einer ebenso eigenartig als köstlich humoristisch aufgefaßten „Eselsbank“ Aufsehen machte. Es war ein in jeder Hinsicht so glücklicher Wurf, wie er gar vielen nur einmal gelingt. Die Charakteristik der verschiedenen Eigenschaften, durch welche ihre gegenwärtigen Inhaber sich einen Platz auf dieser Bank verdient haben, war ein wohl auf persönliche Erinnerungen zurückzuführendes Meisterstück — es sitzt auch ein Malergenie auf derselben — und der trocken witzige Vortrag paßte trefflich zum Gegenstand. Seither hat er, auf der einmal gefundenen



Auf der Eselsbank. Von Gustav Igler
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

Grundlage der „Eselsbank" sitzen bleibend, noch durch einen „Gesangsunterricht" (Gal. Stuttgart), dann durch „Onkels Rekruten" die Welt erobert, mindestens aber seinen unverminderten Humor bewiesen. — Igler verwandt, wenn gleich nicht so naturwüchsig, ist Aug. Heyn (geb. 1837 zu Sophienau, Meiningen), der, Schüler von Raupp und Defregger, sich auch der Kinderdarstellung mit Vorliebe und Glück widmet. —

Wie so viele ist auch Ludwig Blume-Siebert (geb. zu Arolsen 1843) von der Stuben- zur Tafelmalerei gekommen, nachdem er auf seines Landsmanns W. Kaulbachs Rat erst nach Nürnberg geschickt worden, um dann über Düsseldorf nach München, von dort aber gar nach Amerika zu geraten, von wo er nach sechsjährigem Aufenthalt erst wieder nach der Isarresidenz zurück und in Defreggers Atelier kam. Dort entstanden „Ein Tänzchen", „An Bord", „Erstes Geburtstagsfest", „Der Hausierer" und andere Kinderbilder, in denen sich ein hübsches Talent offenbart. Ebenso eine „Schäferidylle" (Museum in Leipzig) u. s. f.

Zu diesen Darstellern der Kinderwelt ist dann besonders Wilh. Schütze (geb. 1840 zu Kaufbeuren) zu zählen, der erst Lithograph, dann 1859 an die Münchener Akademie kam, Alex. Wagners Schüler ward und 1871 durch ein Bild „Zoologisches im Kindergarten", dann „Blindekuhspiel", „Zerbrochenes Fenster", „Rauchende Kinder" (1877), „Schlechter Sänger" (1884), durch die naive Naturwahrheit und eine gewisse Liebenswürdigkeit seiner Schilderungen die Aufmerksamkeit fesselte. —

Wie eine ganz genaue Kenntnis der zu schildernden Menschen selbst die unvollständige künstlerische Bildung so weit zu ersetzen vermag, daß man solchen Werken ein lebhafteres Interesse entgegenbringt, zeigt durch seine Bilder des oberbayrischen Bauernlebens Wilh. Marc (geb. 1839 in Landshut), der erst Jurist, dann zur Malerei überging und Schüler von Correns ward, aber viel später durch die schlichte Wahrheit seiner bunt- und kaltgefärbten Bauernbilder fesselte. So durch „Dorf und Stadt", „Klostergarten" (1885), „Prozession in Wackersberg" u. a. m.

Beinahe ebenso viel Landschafter als Figurenmaler ist der ehemalige Schüler Nehers in Stuttgart, dann Rambergs, Th. Her (geb. 1838 zu Roth, Württemberg), der aber gerade durch die Verbindung beider Fächer oft zu liebenswürdigen Ergebnissen kommt. So im „Frühlingsabend", „Nach Feierabend", „Waldinneres"; auch italienische Bilder hat er gemalt, z. B. „Nacht über der Campagna" u. a. m.

Ganz der Darstellung des Bauernlebens ihrer Heimat widmen sich die beiden Schweizer Konrad Grob und Diethelm Meyer, ersterer (geb. 1828 in Andelfingen) brachte es als Sohn eines Bauern nur spät, 1865, zu geordnetem Unterricht bei Ramberg, gewann aber dann durch die echt schweizerisch derbe und mannhafte Art, wie er seine Landsleute voller Erdgeschmack, nicht ohne gesunde Poesie in ihrer Naturbedingtheit schilderte, so in der „Porträtierung eines Bauernmädchens", dem „Maler auf der Studienreise", „Besuch auf der Leiter", „Sonntagnachmittag in der Schweiz", „Vater Pestalozzi" (1879), „Heimkehr" (1883), „Rast", (1886). Diethelm Meyer (geb. 1840 zu Baden im Aargau, † 1884 in München) gefällt durch die Frische der Darstellung seiner Landsmänninnen, so der Appenzeller-Sennerin, Simmenthalerin, Brienzer-Schifferin. — Unter den in München wohnenden, wenn auch nicht dort gebildeten Künstlern, die sich der Bauernschilderung gewidmet, nimmt dann Adolf Lüben (geb. 1837 in Petersburg) eine hervorragende Stellung

ein. In Berlin und Antwerpen geschult, kam er erst 1876 nach München, lebte sich aber bald so sehr in das oberbayrische Gebirgsleben ein, daß er schon wegen seines guten Humors, den er in der Schilderung seiner Wildschützen, Jäger, in der „Vorbereitung zum Schützenfest", „Schnadahüpfeln" bethätigte, zu den besseren Bauernschilderern zählte. Voll tiefer Empfindung ist dann sein „Gang zum Sterbenden" (1886), der ihn schon ganz in die Art des Volkes eingelebt zeigt. —

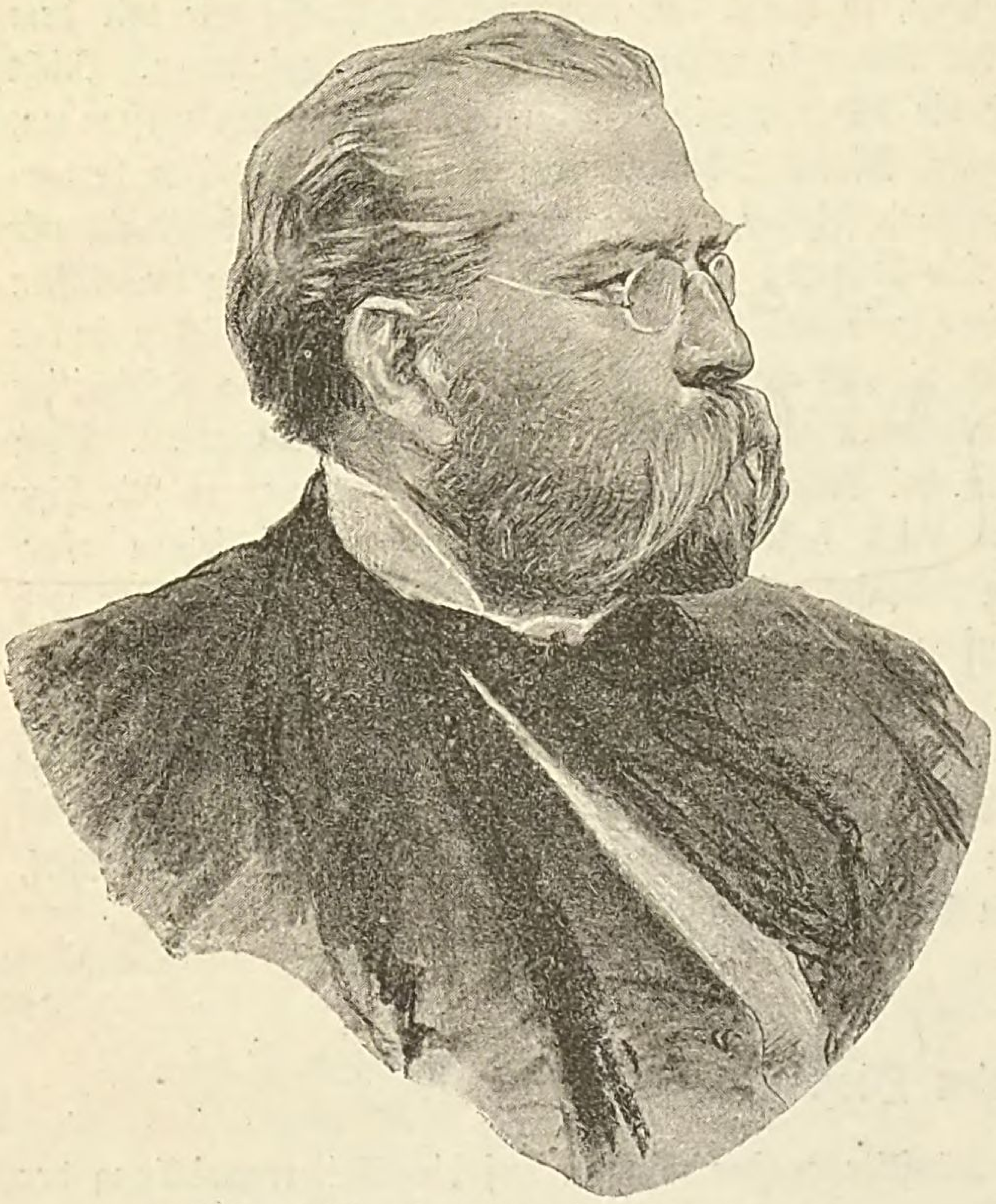
Kann es keine Frage sein, daß die Münchener Malerei der Gegenwart keinen anderen Stand mit solcher Ausführlichkeit und so fraglosem Talent geschildert hat, als den süddeutschen Bauern, so hängt das wohl mit der Poesie wie mit dem malerischen Reiz seines mit der Natur so engverbundenen Lebens zusammen. Nicht minder aber auch damit, daß die Künstler keinen anderen Stand so gut verstanden, nachdem sie so oft, wie Defregger, Matth. Schmid, Grob u. a. selbst aus ihm hervorgingen, oder als eifrige Jäger und Fischer, wie Kauffmann und Diez, beständig mit ihm in Berührung kamen. Die Neigung zum Bauernleben ist allen germanischen Stämmen ohnehin so angeboren, wie den lateinischen Nationen die zum Leben in der Stadt. Ohne Zweifel hat auch die aus gleichen Ursachen hervorgegangene gleichzeitige Dorfgeschichten-Litteratur etwas, wenn auch nicht eben viel, darauf eingewirkt. Doch möchte ein solcher Einfluß nur bei Enhuber und seinen Illustrationen zu Melchior Meyrs Geschichten aus dem Ries bestimmt nachzuweisen sein, bei seinen oberbayrischen Schilderungen aber ebensowenig, als bei seinen Vorgängern Peter Heß und Bürckel. Am allerwenigsten aber bei Defregger, der litterarischen Einflüssen zeitlebens unzugänglich blieb. Umsomehr hat freilich die Lage Münchens und der beständige enge Verkehr mit dem Gebirg eingewirkt. Sie haben denn auch diese Schilderungen zu einer Wahrheit und Mannigfaltigkeit gelangen lassen, die eine ganz einzige Erscheinung in unserer Kunst bildet, wie die Jeremias Gotthelf, Auerbach, Fritz Reuter, es in der Litteratur sind.

Wilhelm Diez und seine Schule

Nach 1870 gewann dieser Künstler großen Einfluß auf die Weiterentwicklung der Münchener Malerei. Nicht nur dadurch, daß er noch viel entschiedener als Lindenschmit oder Piloty auf die alte Kunst in seinen Werken zurückgriff, sondern daß er dies im Sinne der Alten that. Hatte man bisher fast immer nur die italienischen Cinquecentisten oder die Franzosen studiert, so knüpfte er bei Dürer und Holbein dann auch noch bei den späteren, so bei Rembrandt, Brouwer, Wouwermann und anderen Niederländern an. Er eignete sich aber nicht nur deren Stil, was andere vor ihm ja auch gethan, sondern auch deren Methode an, was weit wichtiger ward.

In Bayreuth 1839 als der Sohn eines kindergesegneten aber ungewöhnlich frei denkenden Pfarrers geboren und in vollster Gesundheit des Körpers wie der Seele aufgewachsen, hatte Diez schon früh seine Künstlernatur dadurch verraten, daß er alles skizzierte, was ihm von Tieren und Menschen im Leben vorkam oder Wunderbares aus Büchern seine Phantasie packte, also bewies, daß er ein geborner Maler sei. Dies, sowie des Jungen ausgesprochene Abneigung gegen alle Schulfuchserei veranlaßte den Vater, ihn erst an die Gewerbeschule, dann schon im 14. Jahre nach München an die polytechnische Schule zu bringen, welche er nach zwei Jahren

mit der Akademie vertauschte, die er aber bald so regelmäßig schwänzte, als vorher die Schule, so daß er ihre heiligen Hallen erst als Professor an derselben näher kennen lernte. Er besuchte indes doch auch Pilotys Atelier ein paar Wochen, vertrug aber in keiner Weise dessen Modellmalerei, da sein auf einem ungeheuren Form-Gedächtnis beruhendes Talent auf freies Schaffen hindrängte. Umso fleißiger studierte er in der Galerie und auf der Straße. Sehr bald ging er mit der Raschheit eines echten Talentes zum Illustrieren über, um sich sein Brot selber verdienen zu können. Nie aber ging er ohne Skizzenbuch aus und kehrte nie ohne Beute heim, denn in allen Nebenstunden war er der fleißigste Besucher aller Pferde- und sonstigen Märkte wie der entlegensten Vorstadtkneipen, ward Duzfreund aller Stromer und Vagabunden und erwarb sich mit seinem derben Humor ihr Vertrauen, um sein Skizzenbuch mit abenteuerlichen Menschen aller Art zu füllen. Mit der raschesten Beobachtungsgabe und der reichsten Phantasie ausgerüstet kam er im Illustrieren bald seinem Ideal unter den Modernen, Menzel, sehr nahe, ohne ihn je nachzuahmen. Ja er erlangte eine solche Übung im Zeichnen auf den Holzstock, daß er seine verwegensten Erfindungen gewöhnlich gleich auf demselben improvisierte und seinen Ruf als Illustrator, den er zuerst durch Kompositionen aus dem dreißigjährigen Krieg, im Leitner'schen Werk über die österreichische Armee, dann als Mitarbeiter der „Fliegenden" und der „Münchener Bilderbogen" begründet, zu Ende der sechziger Jahre in ganz Deutschland verbreitet hatte. So besuchte er schon 1867 Kiel, um die Anfänge der deutschen Flotte zu sehen und vertrug sich trefflich mit ihren Theerjacken. Dann illustrierte er Hesekiels Buch vom Grafen Bismarck, was ihn zum erstenmal nach Berlin und in die Dresdener Galerie führte. Gleichzeitig fing er nun an, immer häufiger den Stift mit dem Pinsel zu vertauschen und überraschte bald alle Welt erst durch heimkehrende Marodeure, dann durch Raubritter, die unter einer Brücke Kaufleuten vergeblich auflauern und sich dabei grimmig langweilen. Hier frappierte er am meisten durch die malerische Vortrefflichkeit seiner kleinen, bald an Rembrandt oder Brouwer, bald an Wouwermann gemahnenden und nur in der Erfindung



Wilhelm Diez. Von Edmund Harburger
Photographieverlag der Verlagsanstalt Bruckmann in München



Anbetung der Hirten. Von Wilhelm Diez

Nach einer Photographie aus dem Verlage der Photographischen Union in München

weit reicheren und mannigfaltigeren Soldaten-, Bauern-, Kneip- und Tanzböden-Szenen, seiner Spitzbuben, Schnapphähne und Lumpen aller Jahrhunderte, die er mit unglaublicher Lebendigkeit, witzigem Vortrag und köstlicher Laune schilderte. Man muß sie mit den ihnen verwandten Gestalten Wouwermans, den er an Humor und Reichtum der Charaktere so weit übertrifft, vergleichen, um sich der Vorteile der modernen Kunst vor jener der Niederländer erst bewußt zu werden. Denn während Wouwerman nur schildert, was er gesehen hat, sich nie von seiner Zeit und Umgebung entfernt, seine Charaktere ewig wiederholt, sucht Diez seinen Schauplatz in vier Jahrhunderten, in allen Klassen der Gesellschaft, führt sie uns sämtlich mit gleicher Lebendigkeit und überzeugender Wahrheit vor, wenn er auch den Land-



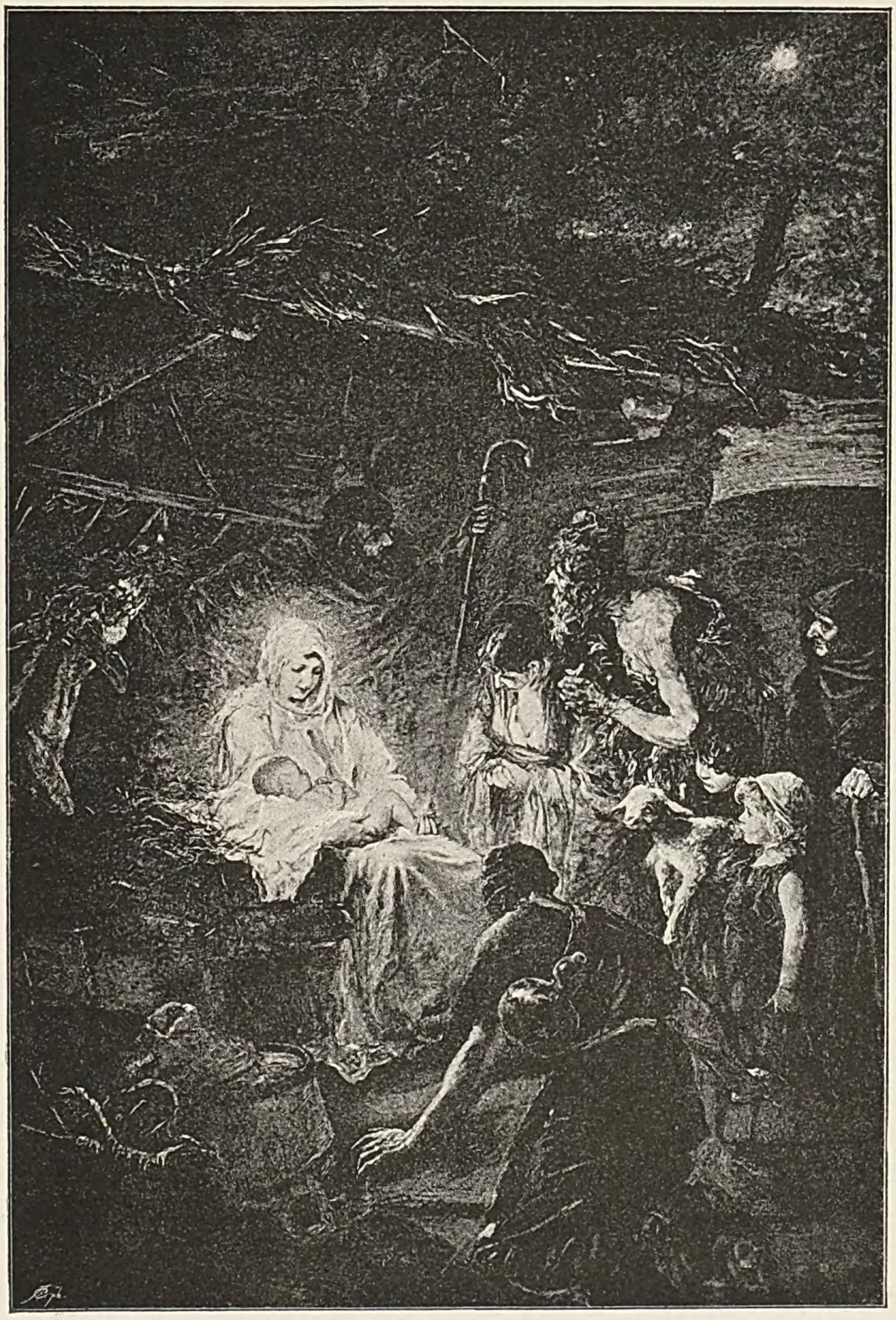
Heimkehr von der Kirchweih. Von Wilhelm Diez
Photographieverlag der Photographischen Union in München

fahrern, Taugenichtsen und Spitzbuben, kurz, dem Gesindel jeder Art unbedingt den Vorzug vor allen loyalen Staatsbürgern gibt. Dennoch wird jedermann sein Picknick von Landedelleuten des 18. Jahrhunderts (Nationalgalerie), oder seine ritterlichen Schnapphähne des 15., die Kaufleuten auflauern, wie seine vom Wirtshaus sehr erleuchtet heimkehrenden oberbayrischen Bauern von heute mit demselben Vergnügen sehen, da sie alle gleich meisterhaft charakterisiert sind. Sie geben uns das Gefühl der unbedingtesten Freiheit der Produktion, da Diez nie nach dem Modell aufs Bild malt, sondern sich nur Studien zeichnet gleich den Alten. Aber dabei führt er den Prozeß der Umbildung der Natur zum Bilde mit größter Energie durch und thut sich nie genug darin, stellt die strengsten Anforderungen an sich. Eines seiner interessantesten Bilder ist die um 1883 entstandene „Anbetung der Hirten", ganz im Geschmacke Rembrandts mit ebenso großer Liebenswürdigkeit der Madonna als Treu-

herzigkeit der Hirten gemalt. Nicht minder eine Flucht nach Ägypten, eine ganz köstliche Dämmerungsszene. — Zu seinen neuesten Schöpfungen gehört der Überfall eines vornehmen Reisewagens mit Damen durch Räuber, wo die unheimliche Wildheit der Landschaft trefflich zu dem gewaltsamen Vorgang paßt. Da die bis dahin nicht erreichte geistvolle Freiheit seiner Pinselführung den Reiz dieser ebenso originellen als witzigen Kabinettstücke noch erhöhte, deren echt nationaler Charakter, wie ihre hohe künstlerische Vollendung sie zu wahren Perlen macht wie die Menzels, so wurden sie bald mit Gold aufgewogen. Ihr Maler aber hatte sich schon lange vollständig abgeschlossen in der richtigen Empfindung, daß dies das einzige Mittel sei, eine Eigenart zu erhalten, die er ja auch auf gleiche Weise ausgebildet hatte.

Diez' Rückkehr zur heimischen Natur wie Kunst war zu energisch und erfolgreich durchgeführt, entsprach überdies zu sehr unserem Volksinstinkt, als daß sich nicht alsbald, nachdem er 1882 zum Akademieprofessor ernannt worden war, eine sehr große Schule um ihn gebildet hätte, obwohl man ihn kaum einen guten Lehrer nennen konnte, da sich nichts weniger übertragen läßt, als so ausgesprochene Eigenart. Dennoch hat er eine nicht geringe Zahl bedeutender Schüler gebildet, die sich fast alle durch größere malerische Freiheit und einen nationaleren, aber auch entschieden demokratischeren Zug von denen anderer Schulen unterscheiden. Der glänzendste dieser Schüler, Ernst Zimmermann (geb. 1852 zu München, als Sohn des Rob. Sebastian) war bald genötigt, über den Meister hinauszugehen und sich ganz der Historie und dem Porträt zu widmen, um die eigene Selbständigkeit zu retten, wenn er auch dessen auf größtmögliche Freiheit des Schaffens gerichteten Tendenz treu blieb. Er hatte mit einem seine Geige flickenden Mönch und einer Seiltänzerbande in einer Dorfscheune, dann mit Fischerszenen vom Bodensee angefangen, deren Behandlung sich direkt an Brouwer anlehnte. Dann erregte er aber mit einer kleinen Prinzessin Aufsehen, die beim Spazierengehen von der Dorfjugend sehr aufrührerisch betrachtet wird. Das war fast so witzig als die Bilder des Lehrers, wenn auch noch nicht mit gleicher Meisterschaft wiedergegeben. Er trieb sich nun noch mehrere Jahre zwischen Bauern und Fischern, besonders aber Fischweibern und Höckerinnen herum, bis er 1879 alle Welt durch ein lebensgroßes Kniestück überraschte, welches den zwölfjährigen Christus inmitten der Schriftgelehrten darstellte. Ganz im Geschmacke Rembrandts, wenn auch ohne dessen ebenso vornehmes, als zauberisches Helldunkel, sondern mit nüchterner Deutlichkeit, welche die ihre galizische Herkunft kaum verläugnenden Juden nicht gerade einnehmender machte. Dafür war der Christus ein geistvoller und schöner jüdischer Knabe, wenn auch das Ganze durch solche mehr einseitige als liebevolle Herauskehrung der Stammesart an Poesie nicht gerade gewann. Umsomehr freilich an Glaubenswürdigkeit. — Dem jungen Messias ließ er nun wieder allerhand Marktweiber folgen, wo der Kohl und die Fische gewöhnlich das Beste waren. Umso glücklicher geriet dann 1883 im Wettbewerb mit dem schon erwähnten kleinen Bildchen des Meisters, die „Anbetung der Hirten", wo er indes die lebensgroß ausgeführten Figuren ganz ins modern Deutsche übersetzte, wie Correggio alles Licht vom Kind ausgehen ließ, die Madonna aber so liebenswürdig rein und innig mütterlich, die Hirten so ehrlich und frommgläubig, ihre Kinder so naiv bewundernd darstellte, überdies die großen Massen des Helldunkels so geschickt beherrschte, daß das Bild unläugbar zu den erfreulichsten Werken moderner Kunst in der Neuen Pinakothek gehört, welcher es alsbald einver-

leibt ward. Vor allem bestach es durch die Anspruchlosigkeit der echt deutsch idyllischen Auffassung, nicht minder aber auch durch die erquickliche Freiheit der Behandlung, bei der man das Absichtsvolle nicht jedem feierlich gebrochenen Rockzipfel ansieht, ohne daß es deshalb irgend das Heilige herabwürdigte. Dieser auf den rein mensch-



Die Anbetung der Hirten. Von Ernst Zimmermann
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

lichen Gehalt ausgehenden, allerdings so wenig, als die Rembrandts, kirchlichen Behandlung christlicher Stoffe ist Zimmermann denn auch bei allen späteren Bildern treu geblieben und hat damit noch mehrmals schöne Ergebnisse erzielt, so bei einem Christus unter den Fischern 1886, wo der erstere sehr ernst und würdig gehalten

23*

ist, wenn auch die Farbe nicht mehr die Kraft und Klarheit der „heiligen Nacht" zeigt. Daneben brachte er aber wiederum „Geschäftsfreunde" in einem Wildprethändler und einer Fischverkäuferin voll derber Wahrheit.

Wie Zimmermann die Diez'schen Grundsätze auf die christlichen Mythen, so übertrug sie Wilhelm Räuber (geb. 1849 zu Marienwerder) auf die nationale Geschichte. Aus der Königsberger Akademie war er um 1876 zu Diez gekommen und überraschte 1879 alle Welt durch ein das alte „Jagdrecht" darstellendes Bild, das ganz in der Art des Meisters eine übermütige Adelsgesellschaft des 17. Jahrhunderts durch den Krautgarten eines armen Bäuerleins setzen läßt, dessen Frau mit Not ihre Kuh, wie er seine Ochsen am Pflug rettet. Das war aber mit so viel Wahrheit und Lebendigkeit gegeben, daß es zu den besten Hoffnungen für den Künstler berechtigte. Nach mehreren Jagd- und Sittenbildern dieser Art übertraf er dieselben noch weit durch sein die Münchener Ausstellung von 1883 zierendes großes Bild der „Übergabe von Warschau an den großen Kurfürsten 1656". Hier war die Charakteristik der historischen Figuren, vorab des Kurfürsten selber, ebenso vortrefflich als die der kapitulierenden polnischen Edlen und das Ganze voll malerischen Reizes und Anschaulichkeit. Trotz des etwas zu grauen, wenn auch harmonischen Kolorits war dies Bild von allen Darstellungen nationaler Geschichte die beste auf der Ausstellung und bewies durch seine Überzeugungskraft den ganzen Vorteil, welchen der Maler besitzt, der seine eigenen Landsleute statt fremder Nationen schildert. Auch die Porträte des Künstlers zeigen dieselbe Schärfe in der Darstellung des Individuellen, welche seine Historien so interessant macht. Nicht ganz so glücklich und leichtverständlich, aber immerhin sehr verdienstvoll ist sein 1886 für den Verein für historische Kunst gemalter „Tod Gustav Adolfs in der Schlacht bei Lützen". Außer diesen bedeutenden Arbeiten hat er eine ganze Reihe kleinerer gemacht, wo er, noch mehr an Wouwerman als an den eigenen Meister erinnernd, vor ersterem jedenfalls den gesunden Humor voraus hat.

Räuber verwandt in der lebensvollen Auffassung und dramatischen Darstellung der vaterländischen Geschichte ist Karl Weigand (geb. als Sohn eines Malers in Nürnberg 1842), der erst Schüler Krelings dort, um 1870 in die Diez-Schule eintrat und zuerst mit einem „Gespräch zwischen Hutten und Sickingen", dann mit einem „Einzug Luthers in Worms" Aufsehen erregte durch die lebendige Auffassung der Charaktere sowohl als besonders durch das Hineinleben in den Zeitcharakter überhaupt. Es folgte nun ein großes Freskogemälde aus dem Fond, welchen ein Baron Biehl zur Unterstützung dieser Technik gestiftet, „Albrecht Dürers Hochzeit", im Vestibul der Wimmer'schen Kunsthandlung in München, darstellend und nicht weniger lebensvoll und geschickt erfunden. Dann malte Weigand einen Teil des großen Hochzeitszuges Georgs des Reichen im Rathaussaal zu Landshut und neuerdings „Die Einbringung des Raubritters Hans Schüttensamen 1442 in Nürnberg", abermals mit einer Lebendigkeit, daß man eine Szene aus Goethes Götz oder Egmont zu lesen glaubt, so packend sind die Gruppen aus dem Leben der alten Reichsstadt gegriffen. Weigand hat auch viel illustriert nach dem Beispiel des Meisters.

Mehr der bloßen humoristischen Sittenschilderung vergangener Jahrhunderte hat sich der Schlesier Joseph Weiser (geb. 1847 zu Petschkau) zugewandt und in ihr eine Reihe ebenso witziger als geistvoll gemalter Bilder geschaffen. So nachdem er erst „Die letzten Augenblicke der Königin Luise in Hohenzieriz" geschildert, ein



Die Übergabe Warschaus an den großen Kurfürsten. Von Wilhelm Räuber

„Erntefest in Schlesien", wo die Bauern mit den adeligen Damen, die Junker mit den Bäuerinnen tanzen, einen „Besuch im Nonnenkloster", „Volkstheater im 18. Jahrhundert", dann als bestes ein wahres Meisterwerk „Klosterverteidigung im 30jährigen Kriege", wo sich die Mönche im Refektorium ihres Klosters rüsten, einen Überfall der Schweden abzutreiben, während die Nönnchen eines benachbarten Stiftes, sowie die Edelleute der Umgegend sich ebenfalls zu ihnen geflüchtet (Dresdener Galerie). Das ist nun mit ebensoviel beißendem Witz, als glänzender Charakteristik und malerischem Talent geschildert und besticht besonders durch den pikanten Vortrag und die harmonisch leuchtende Farbe. Der Künstler ging nun nach Italien, indes ohne dort irgend welchen Einfluß zu erfahren. Nach der Rückkehr entstand eine „Erstürmung der Jungfernburg", eine „Hochzeit", dann die „Feldwache"



Die Einbringung des Raubritters Hans Schüttensamen 1442 in Nürnberg
Von Karl Weigand
Photographieverlag der Photographischen Union in München

und das „Klosterhen", immer mit derselben witzig zugespitzten Auffassung der Sitten der letzten Jahrhunderte in konfessionell gemischten Bevölkerungen. Sein letztes in lebensgroßen Figuren ausgeführtes Bild stellt eine ganz modern elegante Trauung dar, die durch den Geliebten der Braut noch rechtzeitig unterbrochen wird, und zeigt große Meisterschaft in Beherrschung der malerischen Mittel, besonders des Helldunkels. — Weiser verwandt ist Fr. Kühl, der auch durch humoristische Bilder aus dem vorigen Jahrhundert gefiel, sich dann aber nach Paris wandte, wo er noch lebt und sich auf Darstellung malerischer Lokalitäten mit entsprechender Staffage geworfen hat.

Der ausschließlich koloristischen Richtung der Sittenbildmalerei hat sich August Holmberg (geb. 1851 zu München) gewidmet, nachdem er, aus der Dieszchen Schule schon 1874 ausgetreten, erst Italien und dann Paris besucht, sich aber vorzugsweise an den alten Niederländern gebildet hatte in seinen gewöhnlich

reiche Architekturen mit einigen Figuren verbindenden Bildern, zu denen er, offenbar der schönen Kostüme wegen, besonders gern den hohen Klerus und Mönche verwendet. Aber auch mit sentimentalen „Lautenspielern" und schmachtenden Fräulein belebt er seine dicht an die Gediegenheit des Tones der Niederländer hinstreifenden Interieurs. Besonders das „Tabakskollegium Friedrich Wilhelm I.", dann die „Auffindung eines Monogrammes", „Prälaten beim Schachspiel" u. a. m., hat er immer mit überraschend gediegener und reicher Färbung gemalt, ebenso eine Anzahl Porträte. Zu diesen die Historie vorzugsweise von der malerischen Seite her auffassenden Künstlern zählt auch Otto Hierl-Deronco (geb. 1859 zu Memmingen), der erst Schüler des Löfftz, zu Diez überging und dort mit einer „Verhaftung Ludwig XVI. in Varennes" Aufsehen machte. Weniger gelang ihm die Darstellung Marie Antoinettens während des Eindringens des Pöbels in die Tuilerien. Auch den Schäfflertanz und Metzgersprung in München hat er zu mehr dekorativen Bildern verwertet.

Am unmittelbarsten dem Meister angeschlossen in seiner Vorliebe für das siebzehnte Jahrhundert und der Darstellung seines Soldaten- und Vagabundenlebens erscheinen die drei Künstler Heinrich Breling (geb. 1849 zu Burgdorf, Hannover), Friedrich v. Puteani (geb. in Prag 1849) und Wilhelm Velten (geb. in Karlsruhe).

Alle drei haben sich an Wouwermann kaum weniger als an Diez gebildet und bevorzugen die denkbar zierlichste Ausführung ihrer Kabinettstücke. Besonders thut das Breling, der mit oft köstlichem Humor Szenen aus dem dreißigjährigen Krieg, so Wallensteins Lager u. a. schildert. — Ungefähr dasselbe galt anfänglich von Puteani, dessen „Kapuzinerpredigt", „Lager im dreißigjährigen Kriege", „fahrender Quacksalber" ähnliche Laune zeigen. Auch „vor der Audienz" aus der Zeit Ludwig XIV. und „Rekrutierung" aus der französischen Revolution sind gut gelungen. Um 1883 übersiedelte Puteani aber nach Venedig und malte dort Volksszenen, die den Einfluß Passinis zeigen, so einen Fischmarkt, venezianischen Kanal, zankende Weiber, Karnevalsbilder ꝛc. Origineller noch als diese beiden, den Charakter der Imitation nicht verläugnenden Künstler, ist Velten, weil er vorzugsweise sich an die Gegenwart in Oberbayern mit seinen Pferdemärkten und Weiden, Fuhrleuten und Kneipereien haltend, dabei mehr die Darstellung der Tiere, besonders der Pferde zur Hauptsache macht, obwohl er auch die Landschaft mit großer Meisterschaft in seinen meist sehr hellen und sonnigen, besonders pikant vorgetragenen Bildchen behandelt.

Vorzugsweise der Darstellung der Kinder haben sich Ed. Keyser aus Basel und Ed. Blume (geb. zu Halberstadt 1844) gewidmet, der, früher Schüler Richters in Berlin, um 1870 in Diez' Schule kam, dann Rambergs und Canons Schüler ward, nach Italien ging und 1882 wieder nach München zurückkehrte, wo er „Großmutters Erzählungen", „schmollendes Modell", „Geburtstagsmorgen", „der kleine Sänger" u. a. malte. Keyser stellt die Kinder mehr als Vervollständigung einer landschaftlichen Stimmung, wie des Vorfrühlings, Herbstes, Abends ꝛc., aber mit viel Naturgefühl und dem angenehm freien und malerischen Vortrag dar, welcher eine besondere Eigentümlichkeit der Diezschüler bildet. Einen eigenartigen Charakter zeigt ein anderer Diezschüler, Karl Becker (geb. 1856 in Ballweiler), der erst als Tischlergeselle nach München und dann in die Kunstgewerbeschule zu Professor Barth gekommen, dessen Unterricht mit dem des Diez vertauschte, wo er durch ein



Klosterverteidigung im 30jährigen Kriege. Von Joseph Weiser

Bild „Der Austräglerin Ende“ Aufsehen machte. Allerdings durch einen krassen Realismus, der aber nicht ohne erschütternde Kraft war, hier, wo eine alte Frau verhungert im Bette liegt, auf dem der treue Hund als letzter Freund um ihren Tod heult. —

Erfreulicher und heiterer ist Wilhelm Dürr (geb. in Freiburg i. B.), der sich durch mit großer Bravour gemalte, lediglich auf pikante farbige Wirkungen ausgehende Gemüse- oder Wildprethändlerinnen auszeichnete, aber auch gute Porträte gab. — Letztere hat nun innerhalb der Schule neben Zimmermann und Räuber Alois Erdtelt (geb. 1851 in Herzogswalde, Ob.-Schlesien) am besten gegeben,



Johanna Stegen die Heldin von Lüneburg. Von Ludwig Herterich

nachdem er erst Anstreicher gewesen und von Berlin aus zu Diez gekommen war, wo er bald durch die Schärfe seiner Auffassung der Köpfe Aufsehen erregte. Er hat auch Sittenbilder gemalt, die viel Humor zeigen, so den „Flickschneider“ u. a. m. — Wilhelm Clemens (geb. 1847 zu Querath), der bis 1874 Jurist gewesen, hat es in der Schule bald dazu gebracht, einem wirkungsvollen Bilde „Wilderes Ende“ sogar einen Platz in der Nationalgalerie zu erringen, nachdem er vorher „Disputierende Mönche“ u. a. m. gemalt. — Hieher zählt noch A. Spring (geb. 1843 in Libau, Kurland), welcher „des Fischers Heimkehr“ u. a. gemalt.

Zu den jüngsten und begabtesten Künstlern der Schule gehört endlich Ludwig Herterich (geb. zu Ansbach 1856), Bruder des Professors und Schüler desselben ehe er in des Diez Schule übertrat. Dort sog er die Kenntnisse und Liebe zur deutschen Vergangenheit ein, die ihn erst zwei Bilder aus dem Bauernkrieg, dann einen „Hochzeitszug“ voll Talent und bis zur Übertreibung gehender

Schärfe der Charakteristik malen ließen. Hatte er hier fast zu viel Wert auf das Kostümliche gelegt, so verbesserte er diesen Fehler nach einer italienischen Reise bei einer „Johanna Steegen", welche 1813 als junges Mädchen durch ihren Eifer die Verteidiger von Lüneburg anfeuert. Diese Figur war so gelungen, daß sich in ihr die ganze Zeit malte, um so mehr als das Kolorit nicht weniger meisterhaft ist als die Komposition der Szene. Das Bild ist im Besitz des Vereins für historische Kunst. Solchem glücklichen Griff in die jüngste Vergangenheit verdankt auch Philipp Fleischer (geb. in Breslau 1850) seinen ersten großen Erfolg. Erst Schüler Schnorrs in Dresden, kam er nach Besuchen in Paris und Italien 1880 zu Diez, ging dann aber nach Venedig, wo er Studien zu einem großen Bilde der Eröffnung der Gotthardbahn machte, das er sehr geschickt zu einem Triumph des Menschengeistes über die Natur, und zugleich zur Schilderung der italienischen Arbeiter als Sieger benützte. Mit Einsicht komponiert und mit viel Energie durchgeführt, gehörte das Bild zu den hervorragenderen der Berliner Ausstellung 1886.

Nach der Seite der Dekoration hin vertritt Hermann Kellner (geb. zu Nürnberg 1849) die derbe, volkstümliche Art der Schule. Erst Schüler Krelings war er 1878 nach München und zu Diez gekommen, malte dann 1881 an der Stirnseite des Wagnerhauses in der Perusastraße, erneuerte 1882 die Lüneburger Gerichtslaube, malte 1883 „Flüchtende Bauern im Jahr 1866" mit viel Talent, zeichnete von da an Entwürfe zu den Seitzschen Gefäßen, um 1887 die von Wagner gemalte Fassade des Pschorrhauses mit Figuren zu zieren und sich überall als ein kerngesundes Talent voll Phantasie und Stilgefühl zu erweisen.

Von allen Münchener Malerschulen war die Dieszsche die frischeste und volkstümlichste, wie sie denn auch allerdings einen ausgesprochen plebejischen Zug hat, auf Darstellung idealer Schönheit nie und nirgends ausging, sondern weit eher Neigung zum Häßlichen, wenn auch nie zum Langweiligen und Banalen zeigt. — Obwohl keiner ihrer Künstler die außerordentliche innere und äußere Vollendung, jene Beseelung auch des Kleinsten zeigt, die uns jeden Fleck auf den Dieszschen Bildern interessant machen, ihnen jenen selbständigen Wert geben, den man sonst nur bei den alten Kleinmeistern trifft, so hat dies Beispiel doch auf die Schüler ausnehmend anregend eingewirkt, wie das schon die große Zahl derselben und die Mannigfaltigkeit ihrer Richtungen zeigt. Sie haben aber sämtlich das Charakteristische, daß sie weniger auf Formenadel als auf malerischen Reiz und Lebendigkeit ausgehen. Wie die Schule sich selten ins Ausland verirrt, vielmehr selbst die religiösen Stoffe in den Schoß der eigenen Nation verlegt, so zeigt sie auch nie Spuren des Gipskopfes, den ja schon der Meister einst links liegen gelassen, um ihn mit dem Studium der Alt- und Niederdeutschen zu vertauschen. Gerade durch solch ausgesprochenen nationalen Zug aber hat diese Richtung so erfrischend gewirkt. —

Lindenschmit und seine Schule

Wir haben diesen Meister in der Mitte seiner weitgreifenden Thätigkeit verlassen, bevor er akademischer Lehrer geworden war und nur erst eine Privat-Schule hielt. Als er um 1870 endlich Professor geworden, malte er erst „John Knox und die Bilderstürmer", dann 1872 „den Tod Wilhelms von Oranien" in einem großen Bilde. Bei vielen koloristischen Schönheiten, besonders des letzteren Werkes, besitzen

beide Gemälde doch nicht die überzeugende Kraft, wie seine früheren aus der deutschen Reformationsgeschichte, da sie fremde Nationalitäten schildern, was ebenso selten gelingt, als es oft versucht wird. Nunmehr ging er dazu über, Szenen aus der antiken Mythe zu geben, sie in den Schoß der eigenen Nation verlegend, so wie sie ein Rubens oder van Dyck aufgefaßt. Zunächst, 1874, „Venus an der Leiche des Adonis", wo er aber wiederum, bei vielem Zauber der Farbe, doch nicht den Erfolg hatte, wie mit seinen spezifisch nationalen Bildern. Er ließ der Venus noch einen „Narziß" folgen, kehrte dann aber zu einer „Disputation Luthers mit dem Kardinal Vio" zurück und zu einer Szene aus Auerbachs Keller. Bald nahm aber die ihm 1882 übertragene Ausführung der Wandgemälde im Rathaussaal zu Kaufbeuren seine Kraft zum erstenmale in ihr vollkommen angemessener Weise in Anspruch. Er hat denn auch die Aufgabe mit ganz hervorragendem Glück durch eine Anzahl überaus fein charakterisierter Figuren von „Bürgertugenden" gelöst, mit denen er zum Teil die Darstellung von Kaufbeurer Sagen geschickt verknüpfte. Was ihm aber am besten gelang, das war, seinen Tugenden das lokale Gepräge der Zeit und des schwäbischen Stammes zu geben, wodurch er sie sehr gründlich von allen der Antike nachgebildeten landläufigen allegorischen Damen unterschied, wie dadurch, daß er sie in entsprechender Thätigkeit, z. B. die Wohlthätigkeit umgeben von armen Kindern, darstellte.

Das ungewöhnliche Gelingen dieser Arbeit bewies, genau wie fast alle bisher durch Malerei verzierten Rathäuser, so speziell die in München, Aachen, Erfurt, Saarbrücken, Krefeld, Landshut oder zuletzt Lindau, wie unendlich es die Künstler begünstigt, wenn ihnen ermöglicht wird, an eine schon durch die Ortsgeschichte bedingte Aufgabe anzuknüpfen, wo sie diese dann nur in eine ideale Höhe zu heben haben, ohne ihr deshalb jene lokale Färbung zu rauben, welche den Kunstwerken erst Leben und Glaubwürdigkeit gibt. Besonders wenn ihnen überdies, wie hier regelmäßig geschah, volle Freiheit in der Ausführung gelassen wird, statt ihnen die unvernünftigsten Bedingungen zu stellen. Wie wäre es sonst zu erklären, daß gerade bei Lösung dieser Aufgaben ein Alfred Rethel, Piloty, v. Werner, Janssen, Fitger, genau wie unser Lindenschmit ihr Bestes geleistet haben?

Der Künstler schilderte bald darauf in lebensgroßen Figuren den „Besuch des Mainzer Erzbischofs Willigis in einer Schule", ebenfalls für Mainz, wo er dank dieser lokalen Anknüpfung es wiederum zu einem kerngesunden, erquicklichen Kunstwerk brachte. Hatte er schon mehrfach in die Zeit der Völkerwanderung hineingegriffen, so malte er nun, nachdem er zu diesem Behufe erst eine Romfahrt gemacht, in einem riesigen Bilde den „Einzug Alarichs in das erstürmte Rom", wo er den jungen deutschen Helden als Beschützer der Schwachen und der Gläubigen darstellte. Vortrefflich einsichtig und mit großem malerischen Geschick komponiert, leidet das Bild nur einigermaßen an der zu großen Hast der Ausführung, weil es zur Berliner Ausstellung von 1886 fertig gestellt werden mußte, wo denn manches nicht vollkommen ausreifen konnte. Nichtsdestoweniger gelang es vollkommen, zu zeigen, wie dankbar ein Griff in dies noch so wenig ausgebeutete Stoffgebiet der deutschen Invasionen in Italien, also der Berührung jugendlich kräftiger Stämme mit den Trägern einer feineren, aber innerlich faulen und ausgelebten Kultur ist.

Zeigte der Meister hier überall die Vorteile einer überlegenen Bildung, wenn sie in Verbindung mit einem gesunden Gestaltungsvermögen auftritt, so mußten sich diese Vorzüge natürlich auch in seiner Lehrthätigkeit geltend machen. In der

That versammelte sich denn alsbald auch eine große Schule um ihn. Dennoch hat sie nicht die weitgreifende Wirkung ausgeübt, wie die des Piloty, Diez oder Löfftz; einesteils weil sich nicht so glänzende Talente da zusammenfanden, besonders aber auch eines Umstandes halber, der sich vom Ende der 70er Jahre an immer mehr



Episode aus dem Befreiungskriege 1813 (Fragment). Von Karl Marr

geltend machte: der allzu große Zudrang der Ausländer, welche der steigende Ruf Münchens und Deutschlands überhaupt anlockte, nicht minder aber auch die übertriebene Gastfreundschaft, welche sie oft noch vor den Einheimischen in den Unterrichtsanstalten bevorzugte. Wenn also die Liebe und das Verständnis, mit welchen sich der Meister in die deutsche Vergangenheit hineingelebt hatte, wie sein so eigenartiges koloristisches Talent und seine seltene Bildung natürlich eine mächtige An-

ziehung übten, so wurden diese Vorteile durch das massenhafte Eindringen der Fremden zum Teil wieder aufgehoben, da diese notwendig der nationalen Empfindung fremd blieben. Wendete sich nun die Defregger'sche Richtung vorzugsweise dem Bauernleben der Gegenwart zu, wie die Diez'sche der Schilderung unserer so malerischen deutschen Vergangenheit, so zeigt die Schule Lindenschmits, entsprechend seinem Impuls, wenigstens anfänglich einen romantischen Zug. Man findet denselben gleich bei einem der frühesten Schüler, Karl Gebhardt, einem Münchener, der erst mit einer Hero, dann mit einem Loki und Sygin Aufsehen machte, hierauf aber als Stipendiat nach Rom gesandt, gründlich irre gemacht zurückkehrte, nachdem er dort einen „Tod der Virginia" gesündigt, der nur bewies, daß er vom Römertum so viel verstand als alle anderen, die sich seit David an demselben fruchtlos abgequält. Seither ist ihm nichts mehr gelungen, und er ist so ein weiteres Opfer jener unsinnigen Manie der deutschen Akademien geworden, die jungen Künstler noch ganz unreif zu ihrer Ausbildung nach Rom zu schicken, der so Unzählige ihr Verderben verdanken, da sie dort ihre Eigenart verlieren und genau wie in Paris der nationalen Empfindung entfremdet werden.

Mit einer kleinen Hinneigung zur Sentimentalität ist die Romantik gemischt bei Alfred Seifert (geb. 1850 in Horowitz in Böhmen), der sich zuerst mit einem „Mephisto", „Minnesängern", „Philippine Welser den Bischof Jan Augusta im Gefängnis besuchend" bemerkbar machte, aber mit seinen abends heimkehrenden schönen „Schnitterinnen" doch etwas weit Gesunderes und Poetischeres zugleich gab.

Hierher gehört auch Freiherr Kuno v. Bodenhausen (geb. 1852 in Witzenhausen), der 1871 nach München und in Lindenschmits Schule kommend, sie mehr zur Ausführung romantisch sentimentaler Kompositionen benützte. So eine „Mignon und der Harfner", „Hero und Leander", „Virginia", „Nydia", die nicht ohne Reize sind. — Am frischesten empfunden sind die Figuren des „Märchens" und ein „Gretchen".

Viktor Tobler hat sich auch der deutschen Vergangenheit zugewendet und in seinen „häuslichen Freuden" eines jungen Ehepaares etwas sehr Sympathisches mit feiner Farbenempfindung und gut erfundenen Charakteren gegeben.

Zu den Romantikern der Schule zählt noch Karl Voß (geboren als Sohn des deutschen Bildhauers C. Voß in Rom 1856), der erst Bildhauer, dann nach München zu Wagner und Lindenschmit kam und dort zuerst mit einer Szene aus der „Wallfahrt nach Kevelaer" Aufmerksamkeit durch die schöne, naive und rührende Empfindung erregte, mit der dieser Gegenstand gegeben war. Er ließ ihr ein holländisches Familien-Inneres und eine „Aufforderung zum Kampf", sowie viele Illustrationen folgen, und lebt seither wieder in Rom.

Den älteren Schülern Lindenschmits ist auch der Schwabe Friedr. Keller (geb. 1840 in Neckarweihingen) zuzurechnen, der, erst Dekorationsmaler, in der Stuttgarter Kunstschule seine Studien unter Neher machte. Ein gesundes Talent, das bei Neher zu einem guten Zeichner gebildet, doch erst in München bei Lindenschmit wirklich malen lernte und dann, sich an Stoffe aus dem gewöhnlichsten Leben haltend, Maurer, Schmiede u. dgl. darstellend, 1879 mit „Steinbrechern" viel Aufsehen durch die Kraft realistischer Darstellung machte. (Gal. Hamburg.) Um 1883 nach Stuttgart als Lehrer an die Kunstschule zurückberufen, hat Keller sich dort auch religiösen Gegenständen zugewendet und u. a. eine „Grablegung" gemalt, die viel Beifall fand. (Gal. Stuttgart.)

Der hoffnungsvollste aller Schüler des Meisters war bis jetzt indes Karl Marr, ein Schlesier, der, früh zu Lindenschmit gekommen, bald großes Aufsehen durch ein Bild von 1813 machte, wo die Bürger der Stadt Bunzlau vorübertransportierte französische Gefangene durch ihre Kinder mitleidig erquicken lassen. Hier gelang dem Künstler die Charakteristik der Kleinen ebenso vortrefflich, als die des Zeitcharakters überhaupt, nicht minder das Zusammenfassen der reichen Handlung zu einem harmonischen und wohlthuenden Bilde.



Desdemona rechtfertigt ihre Flucht mit Othello vor Brabantio und dem Senat von Venedig
Von Hugo König
Photographieverlag der Photographischen Union in München

Eine vielversprechende Begabung tauchte auch in Hugo König (geb. in Dresden 1856) auf, der erst dort, dann in München bei Löfftz und zuletzt bei Lindenschmit seine Studien machte, dann aber gleich bei seinem ersten Bild „Desdemona, ihre Flucht vor Brabantio rechtfertigend" durch die anmutige Charakteristik wie das fraglose koloristische Talent viel Anteil erweckte, den er durch seine seitherigen Arbeiten, meist weibliche Einzelfiguren, nur verstärkt hat.

Als von unserem Meister beeinflußt kann man auch Georg von Hößlin bezeichnen (geb. in Pest 1851), der, einer Augsburger Familie angehörend, früh nach Amerika gekommen war und erst 1871 nach München zurückgekehrt, dort die Akademie besuchte und dann nach Italien ging. Bei seiner Wiederkunft hielt er sich an Lindenschmit und malte 1879 eine Allegorie auf die Reformation, dann „Ein Loblied", „Sehnsucht", 1886 wiederum eine allegorische Figur „Der deutsche Friede". Weit besser als diese nicht immer leicht verständlichen romantischen Kompositionen sind seine Frauenbildnisse, die er mit feiner, seelenvoller Empfindung darstellt.

An der Unstätheit des Wollens leidet etwas Max von Schmädel (geb. 1856 zu Augsburg), der erst Max Adamos, dann Pilotys Schüler, zuletzt vorwiegend Einflüsse von Lindenschmit empfing und erst einen „philosophischen Hofnarren", „Klostersuppe", „Vanitas", „Parzival" malte, aber mit einem „Klostergarten", in welchem die frommen Frauen ihren prächtig geratenen Kohl warten, entschieden mehr Glück machte, da er hier in der Schilderung eines sonnigen Morgens echtes Naturgefühl mit poetischer Auffassung paarte. Auch seine Porträte sind verdienstlich und ganz entschiedenes dekoratives Talent hat er bei Einrichtung der Offiziersspeiseanstalt des 1. schweren Reiterregiments gezeigt, die unter seiner und Maisons Leitung eine höchst interessante Meisterleistung geworden.

Eine schöne Begabung zeigt auch Frhr. Jos. Molitor von Mühlfeld (geb. 1856 in Schloß Westheim bei Augsburg), der bei ebenso entschiedenem Talent als Fleiß in Lindenschmits Schule große Erwartungen erregte, dann aber in extremen Naturalismus und auf die plein-air Malerei geriet, in dieser indes doch einige talentvolle Arbeiten, so ein „Wäsche aufhängendes Mädchen" und das Innere einer Kapelle mit Betern malte. — Die Romantik führte Frhr. von Bredt (geb. 1860 in Leipzig), der erst in Stuttgart Nehers und Häberlins Unterricht genossen und dann zu Lindenschmit gekommen war, von dort in den Orient nach Korfu, Tunis 2c., von wo er „tunesische Frauen", „Limonenernte in Korfu", „Kahnfahrt von vornehmen Arabern" und zuletzt eine „Türkische Sängerin" heimbrachte, denen man malerisches Talent nicht absprechen kann.

Derberem, aber auch gesunderem Naturalismus wandte sich Hans Pöck (geb. in Wiener-Neustadt 1855) zu, der erst zum Kaufmann bestimmt, dem Ladentisch auf eigene Faust entfloh und nach München kam, wo er erst bei Löfftz, dann bei Lindenschmit rasche Fortschritte machte, aber am meisten von seinen Wanderungen ins oberbayerische Gebirg bestimmt ward, dessen Volksleben er nun mit kernigem Humor zu schildern anfing. So entstanden nacheinander „Das Dorfgenie", „Der Elektriseur in der Dorfschenke", „Beim Auswanderungsagenten", „Beim Dorfmechanikus", „Der Brillenhändler", „Der Urlauber".

Ihm verwandt in dem ungewöhnlich frischen Humor ist Emil Rau (geb. in Dresden 1858), der erst Schüler von Pohle dort, um 1879 nach München in die Schule Alex. Wagners und dann in die Lindenschmits kam, wo er sich bald auszeichnete und von 1883 an selbständig, in Berlin 1886 durch ein Bild „Leichte Kavallerie" Aufsehen machte, wo ein flotter Chevauleger mit der Geliebten und ihrer Freundin vom Tanzplatz kommend, durch sein Kosen mit dieser, die Eifersucht der ersteren reizt. Das war in lebensgroßen Figuren ein wenig bunt und kalt, aber doch mit so kerngesunder Laune und treffender Charakteristik gegeben, daß es seinem Schöpfer alle Ehre machte, wie es ihm auch ein Ehrendiplom eintrug.

Ebenso fein und zierlich als Rau derb, erscheint der Wiener W. Löwith, geb. 1867, der erst an der dortigen Akademie gebildet, bald an ihrem Klassizismus kein Genügen fand und darum in Lindenschmits Schule eintrat. Erfolg hatte er trotz schöner Begabung erst, als er, die großen Leinwanden an den Nagel hängend, zu ganz kleinen Kabinettsbildern überging, meist Szenen aus dem geselligen Leben des vorigen Jahrhunderts, die er mit viel Geist und Witz, wie überraschender Delikatesse ausführt. So ein „Duett", eine „Schachpartie", „Billardspieler", „Neue Sendung" 2c. 2c.

Auch mehrere Norweger und Schweden hat Lindenschmit gebildet, so Erik Werenskiold (geb. 1855 zu Vinger, Norwegen), der erst Student, 1874 zur

Malerei überging und 1875 nach München erst zu Löfftz dann bald zu Lindenschmit kam. Dort malte er zuerst 1880 eine „Begegnung", ging aber dann nach Paris und malte da, von der plein-air-Manie angesteckt, erst einen „Abend in Puteaux", dann ein „Mädchen aus Tellmarcken", ferner ein Bildnis des Professors Holland, endlich 1886 ein „Bauernbegräbnis", das, obwohl nüchtern und kalt gefärbt, doch eine entschiedene Wirkung machte durch den Ernst der Charakteristik und die glückliche Benützung einer hochpoetischen, grandiosen Natur, in welcher sich der Vorgang abspielt (National-Galerie Christiania), da es den engen Zusammenhang dieser Felsblöcke von Menschen mit ihrer heimischen Erde vortrefflich schilderte. Hier wäre daher immerhin der Anstoß zu einer nationalen Schule gegeben, umsomehr als der Maler bald nach Christiania zurückkehrte. — Auch Heyerdahl, der 1883 einen „Tod der Cleopatra" sündigte, ist durch Lindenschmits Schule gelaufen, der auch Wergeland angehört, welcher 1883 „Freimaurer", d. h. beim Frühschoppen sitzende Münchener Handarbeiter gab und dabei ein ganz gesundes Talent der Charakteristik entwickelte.

Zwar nicht in Lindenschmits Schule erzogen, sondern nur von ihr stark berührt, ist der bei Diez gebildete C. Gustav Hellquist (geb. 1851 zu Kungsör, Schweden), unstreitig der talentvollste dieser Münchener Skandinavier, der die ihnen gemeinsame nüchterne Wahrhaftigkeit auf die Spitze treibend und darum das wahre Widerspiel aller verschönernden Romantik darstellend, gerade damit in seinen der deutschen und schwedischen Geschichte entnommenen Bildern imponiert. Die Poesie des Häßlichen, des schlechten Wetters und der dicknasigen und krummbeinigen, schlechtgewaschenen Menschen, wie sie sich von der Diez-Schule ausgehend, allmählich in der Lindenschmitschen und Löfftzschen kaum weniger verbreitete, erreichte zuletzt in unserem Hellquist ihren immerhin bedeutenden Kulminationspunkt, wie sie denn in den Skandinaviern ihre getreuesten Anhänger fand. Erst in Stockholm gebildet, kam er um 1878 nach München und erregte zuerst 1879 durch den „schimpflichen Einzug des Bischofs Sonnenväder in Stockholm 1526" allgemeines Entsetzen. Nach einem „Ludwig XI." und dem „Tod Sten Stures" trieb er die Richtung durch eine „Eroberung Wisbys" so auf die Spitze, daß es einen wenigstens von aller nordischen Romantik zeitlebens heilen konnte, eben weil die Glaubwürdigkeit eine so große war. Ein in die Wartburg einziehender Luther und ein „Religionsgespräch zwischen Peter Galle und Klaus Petri", wobei sich alle Teile gleich sehr langweilen, vervollständigte diese Bilderreihe, welche man eine Galerie der Häßlichkeiten hätte nennen können, die aber gleichwohl durch ihre Überzeugungskraft dem Talent des Künstlers ein immerhin sehr günstiges Zeugnis ausstellte. Ein „Begräbnis Gustav Adolfs", wo er den Nationalhelden doch viel besser behandelte, veranlaßte dann 1886 seine Berufung nach Berlin, von dessen Menzel diese wohl die Hälfte der Münchener Kunst seit 1880 beherrschende Richtung ursprünglich ausgegangen. Nur M. Grönvold, geb. 1845 in Bergen und seit 1869 in München weilend, hat, von Seitz und Diez zu Piloty übergehend, dort mehr Schönheitssinn eingesogen, wie er bei seinem „Herr Bürgermeister", „Trost" und „Wieland, der Schmied" (Museum Wallraff-Richartz, Köln) bewies. Seither hat er verschiedene romantische und religiöse Vorwürfe behandelt, so einen „Christus in der Einsamkeit" (Berlin 1886), der einen gebildeten Geschmack und viel Sinn für plastische Wirkung zeigt.

Die Malerei der Gegenwart

Annalen 1880—1887

Konnte man die Periode von 1864—1880 als die des höchsten Aufschwungs der Münchener realistischen und streng nationalen Kunst bezeichnen, so ist in der nunmehr eintretenden ein gewisser Stillstand, wenn auch nicht gerade Rückgang allerdings unverkennbar. — Die Träger der Glanzperiode arbeiten noch fort, aber sie haben ihren Höhepunkt erreicht und werden durch die neu zuwachsenden Kräfte nicht mehr überboten. Es ist eine Zeit der Ebbe nach hoher Flut. Dies offenbart sich vor allem durch die wieder zunehmenden fremden, besonders französischen Einflüsse und das Ausbleiben aller neue Bahnen eröffnenden Talente. Mit der ungeheuer gestiegenen Anzahl der Künstler bekommt die Kunst notwendig einen mehr handwerklichen Charakter, tritt ähnlich wie schon im Mittelalter in innigere Verbindung mit dem Gewerbe.

So trat in der Baukunst, keineswegs bloß infolge des in Linderhof und Herrenchiemsee gegebenen königlichen Beispiels, die Neigung zum Barock- und Rokokostil immer auffallender hervor. Besonders aber in den Kunstgewerben, welche durch die dort ausgeführten Arbeiten an denselben gewöhnt waren, während ihr prächtiges Aussehen die innerliche Leere und Einförmigkeit dieser Verzierungsweise umso eher übersehen ließ, als sie so viel bequemer darzustellen war. — Nicht weniger ging man aber auch zu ihr über aus bloßer Sucht nach Neuem, aus Mode. Denn genau dasselbe nehmen wir auch in der Bildhauerei und Malerei wahr. Immer mehr gewöhnt man sich an den innerlich leeren aber pompösen Schwulst, wie er die Art des Barockstils ist. Unleugbar hatten die Aufträge für den Linderhof und das Chiemsee-Versailles auch die Bildhauer zuerst auf diesen unheilvollen Weg gedrängt, wo man so rasch aufhört, es genau zu nehmen und sich mit Masken statt Charakteren begnügt. In der Malerei trat dieselbe Neigung schon bei den Makartschen Nachfolgern auf und ward durch den Einfluß der königlichen Arbeiten noch sehr vermehrt. Man personifizierte beständig Begriffe, wie die Künste, Regententugenden ꝛc., gab sich aber nicht mehr die geringste Mühe, die dazu gehörenden Eigenschaften an den Figuren zu charakterisieren. Die Nachahmung, sei es der lange ganz vergessenen Antike oder noch öfter die des Zopfes, in der Malerei die Tiepolos, besonders aber die der modernen Franzosen, verdrängte nur zu häufig das selbständige Naturstudium sammt seiner Naivetät, durch welches die oben beschriebenen Meister zu so glänzenden Ergebnissen gelangt waren. Am fruchtbarsten blieb noch das in dieser Zeit ebenfalls eifrig betriebene Studium der alten Meister, wie es Lenbach zuerst wieder in Gang gebracht, Fr. Aug. Kaulbach, Diez, Löfftz und andere weiter geführt hatten. Aber auch da erwies es sich außerordentlich schwer, die Grenzlinie innezuhalten zwischen freier Benützung, wie sie diese Künstler mit dem größten Erfolg gepflegt hatten, und der eigentlichen Nachahmung, wie ihr die weniger begabten regelmäßig verfielen, die nicht auf dem Wege erneuten Naturstudiums zu einem ähnlichen Resultat zu gelangen suchten, wie ihr altes Vorbild. Glückte das nur den Begabteren, so hat es diese auch jetzt noch wenigstens sehr oft zu glänzenden Ergebnissen, die Schule dann zu einem wirklichen Fortschritt geführt. Immer aber blieb eine gewisse

Inhaltslosigkeit, der Mangel gesunder Ideale, das, was diese heutige Kunst am meisten von jener der ihr voraufgehenden Periode unterscheidet.

Daneben trat nun der aus Frankreich eingeführte Impressionismus mit keineswegs geringem Erfolge auf. Bis jetzt hat diese Richtung es allerdings nur einmal, bei Uhde, zu einem wirklichen Ergebnis gebracht, wie denn dieser begabte Künstler jedenfalls die eigenartigste Erscheinung dieser Epoche ist. Sicherlich nicht wegen, sondern trotz seines Impressionismus, weil er allein einen neuen idealen Gehalt zeigt, da er in seinen Bildern das Christentum erst wieder zum Anwalt der Armen und Gedrückten macht, was mit den gleichzeitigen gesetzgeberischen Bestrebungen zur Besserung ihres Loses durchaus Hand in Hand geht.

Es muß sich jetzt zeigen, ob diese Periode zeitweiligen Stillstandes bald einem neuen Aufschwunge Platz machen, oder sich das alte Schauspiel wiederholen wird, welches die Deutschen der Welt so oft gegeben, daß sie das bessere Selbsterzeugte und ihrem Wesen Entsprechende wegwerfen, um ein Fremdes, ihrer Natur nicht Zugängliches sich anzueignen, und darüber wiederum geistloser Nachbeterei zu verfallen. — Hatte man noch 1882 angesichts der bayrischen Landesausstellung die Hoffnung aussprechen können, daß Kunst und Gewerbe die Erziehung der Deutschen zu einer wirklichen Nation vollenden würden, so hatten es beide schon 1886 zwar gewiß nicht immer aber doch viel zu häufig vergessen, daß ihnen vorzugsweise die Pflege des nationalen Geistes und seiner Unabhängigkeit obliege.

Indem wir nun zur Aufzählung der Jahresereignisse übergehen, so finden wir deren für das Jahr 1880 nur wenige zu melden. Die Aufmerksamkeit ward zunächst auf die in Düsseldorf abgehaltene allgemein-deutsche Kunstausstellung gerichtet, bei der die Münchener Schule einen achtbaren Platz, aber doch nicht mehr, ausfüllte, und wo Janssen durch seine Kartons für das Erfurter Rathaus die Palme davon trug. In München ward der Akademie-Bau wegen geringfügiger Überschreitung eingestellt, dagegen durch den begabten Architekten Otto Marbaise das Hotel und Café Roth erbaut, das nach dem Kunstgewerbehaus die lange Reihe jener künstlerisch ausgestatteten Gasthäuser weiter führte, die eine so große Rolle in der neuen Münchener Baukunst spielen. Alsbald folgte ihm das Hotel Bellevue nach, dessen Stirnseite Cl. Schraudolph mit Fresken verzierte, und damit das erste Beispiel der Wiederaufnahme der Fassadenmalerei gab. Das künstlerische Ereignis des Jahres in der Malerei war indes das große Bild einer Jagd der Diana von Makart, die alle Welt entzückte. Leider raubte uns das Jahr auch Anselm Feuerbach, dessen tragisches Ende in Venedig allgemeine Teilnahme erregte.

Das Jahr 1881 ist dann durch das Aufkommen der Panoramen-Malerei in Deutschland bezeichnet, da der Münchener Louis Braun in ihm das erste derselben, die Schlacht von Sedan darstellend, in Frankfurt vollendete, dem nun bald eine ganze Reihe anderer folgte. Zunächst im folgenden Jahr, weit besser gelungen, die Erstürmung von Weißenburg, die in München einen kolossalen Erfolg mit Recht erlebte. Dann fesselte das deutsche Bundesschießen dort die Aufmerksamkeit durch seine echt künstlerische Anordnung von Gedon u. a., wo auch Fr. Aug. Kaulbachs „Schützenliesel" die lebhaftesten Sympathien davontrug. Makarts „Sommer" und der „Albertus Magnus" Ferd. von Millers, dann der Guß der Schillingschen Germania waren außerdem die künstlerischen Hauptereignisse. Das Hotel Bellevue fand im Wagnerschen Haus in der Perusastraße bereits eine glückliche Nachfolge. —

Leider hatte man in diesem Jahr den Tod unserer beiden besten Bildhauer, Wagmüller und Knabl zu beklagen, nachdem schon im Karneval bei einem Maskenfest im Kolosseum sieben hoffnungsvolle junge Künstler durch Unvorsichtigkeit elend verbrannt waren.

Im Jahre 1882 folgten ihnen Lier und Eugen Neureuther ins Grab. Die künstlerischen Ereignisse des Jahres waren der Gekreuzigte des Max, der „Antritt zum Tanz" und der „Salontiroler" von Defregger, und die betendenBäuerinnen von Leibl. Die Aufmerksamkeit ward aber vorzugsweise erst von der in Wien abgehaltenen internationalen, dann von der Nürnberger mit viel Geschick inszenierten bayrischen Landesausstellung gefesselt, bei der freilich Münchens Kunst und Kunstindustrie das beste thun mußten. Auch die beiden Konkurrenzen für den Lindauer Brunnen und die Verzierung des Rathaussaales in Kaufbeuren mit Bildern, aus denen Rümann und Lindenschmit als Sieger hervorgingen, fesselten die Aufmerksamkeit. Ebenso das Unionsdenkmal von Knoll und die Konkurrenzpläne um das Reichstagshaus. Im Herbst zog dann noch die Elektrizitäts-Ausstellung in München ob ihrer reizenden Anordnung durch Gedon tausende und aber tausende an.

Eine große Münchener internationale Ausstellung gab dem Jahr 1883 seinen Hauptcharakter. Sie zeigte bei allgemeiner Teilnahme nicht nur der Franzosen, Belgier, Spanier, Italiener, Engländer 2c. zum erstenmale die Nordamerikaner als keineswegs verächtliche Konkurrenten, wenn auch ihre Bilder immer noch großenteils in Paris oder München gemalt waren. Die Münchener Schule selber hatte offenbar ihren Höhepunkt erreicht. War es ihr noch nie in diesem Grade gelungen, sich zum Ausdruck des nationalen Lebens nach all seinen Richtungen zu machen, so hatte sich auch die deutsche Kunst insgesamt nie der aller anderen Völker so durchaus ebenbürtig, ja den meisten überlegen erwiesen. Am auffallendsten war bei ihr die Rückkehr der Historienmalerei zu den schönen Aufgaben des Christentums, wo Diez, Löfftz und Ernst Zimmermann alle Welt durch ihre ebenso eigenartigen als neuen Bilder überraschten.

Unter den neuauftretenden Talenten in der Geschichts- und Sittenbildmalerei war das glänzendste Klaus Meyer, dessen Beguinen-Kloster einen wohlverdienten Erfolg errang durch die Geschicklichkeit, mit der es die Benützung des Pieter de Hooch mit dem feinsten Studium der Natur organisch verband. Daneben machte sich freilich oft ein auffallendes Ermatten der Selbständigkeit des Schaffens, noch mehr aber der Gründlichkeit des akademischen Studiums bemerkbar. Nur zwei Bilder aus der nationalen Geschichte zeigten ganz entschiedenes malerisches Talent, W. Räubers Großer Kurfürst, der die Abgesandten des kapitulierenden Warschau empfängt und Faber-du-Faurs Champigny. Unter diesen Umständen blieben denn die Sittenbilder, wie sie Defregger in seiner Beratung aufständischer Bauern, Leibl und Klaus Meyer am hervorragendsten boten, das Bedeutendste. Neben ihnen traten neu hervor Karl Seiler mit reizend pikanten Bildchen aus der Rokokozeit, und 1870 ferner Hugo Kauffmann, Harburger, Frau Simm-Mayer.

Daß Berlin, wo man sich trotz aller Unterlassungssünden auf die Kunstpflege in dieser Periode immerhin noch besser verstand als in München mehr und mehr Anstalt machte, letzterem den Rang abzulaufen, bewies am besten das eigentliche Zugstück der Ausstellung, v. Werners Kongreßbild, neben Menzels Abreise des Kaisers zur Armee 1870. — In der Bildhauerei standen zwei Hähnel-Schüler, Kundmann

und Behrens, obenan, da des ersteren „Lasset die Kleinen zu mir kommen" eine Schönheit der Empfindung, und des letzteren Statue des Herzogs von Koburg eine Vereinigung von Formenadel und scharfer Charakteristik zeigte, wie sie von anderen kaum erreicht wurden. Nur die Münchener Plastik war daneben durch Wagmüllers meisterhaften Liebig glänzend vertreten. Vielleicht noch eigenartiger sprach sie sich in der Kleinkunst aus, wo sie in den Werken von Fritz v. Miller, Halbreiter, Kramer, Gedon u. a. alle anderen überbot.

Hatte die Ausstellung 3000 Werke enthalten, so übertraf auch das finanzielle Resultat mit 700,000 Mk. Ankäufen alle früheren. Weniger erfreulich war die bereits überall auftretende Vorliebe für den Barock- und Zopfstil, und ihre oberflächliche, bloß aufs Verzieren hindrängende Verwendung der Malerei und Bildhauerei. — Die Künstlerschaft verlor in Frz. Seitz, Strähuber und zuletzt in dem lebensprühenden Gedon hochbedeutende Glieder.

Das Jahr 1884 brachte dann eine lange Reihe von Malereien für die von Baron Sarter neu erbaute Drachenburg am Rhein, unter denen die Szenen zum Nibelungenlied von Kirchbach als die besten mit einem glänzend aufstrebenden Talent bekannt machten. Noch größeres Aufsehen erregte das mächtig ergreifende Bild der „Bay des Todes", den Untergang des letzten Restes der Franklinschen Expedition darstellend, vom Nordpolfahrer Jul. v. Payer. Ein anderes bedeutendes Talent trat in Lesker als Historienmaler zuerst mit Bildern für das Schloß zu Sigmaringen, nun mit solchen für den Palast des Herrn v. Kramer-Klett auf, der durch Gnauth höchst glänzend umgestaltet ward. Die Signatur gab der Baukunst indes der Umbau des riesigen Bahnhofes, in dessen Wartesälen, Korridors 2c. sehr viel Talent und monumentaler Sinn durch die leitenden Architekten Graff und Fischer entwickelt ward. — Im Sommer erregte dann v. Uhde durch seinen Christus, der die Kleinen zu sich kommen läßt, umso größeres Aufsehen, als hier eine ganz neue Auffassung der religiösen Traditionen auf einmal einen ungewöhnlich begabten Vertreter fand. — Eine vielversprechende Begabung offenbarte auch Walter Firle mit seiner Morgenandacht von Waisenmädchen. Leider schloß das Jahr mit Hans Makarts Tode, einem schweren Verlust für die deutsche Kunst. Ihm folgte unser gediegenster Landschafter Kotsch und Zwengauer.

Das Jahr 1885 führte dann die Verluste von Ernst Förster, Dürck, Spitzweg und Franz Adam herbei. Die künstlerischen Ereignisse desselben waren Lenbachs Papst und Bismarck-Porträte, dann Max' Somnambule und Maisons Kreuzigungs-, sowie Dennerleins Athene-Gruppe, während in Karl Marrs Szene von 1813 bei Bunzlau ein junges Talent auftauchte. In der Architektur war eine Konkurrenz um drei neue Kirchenbauten in München zu erwähnen, welche im ganzen erfreuliche Ergebnisse lieferte, wie denn auch der neue Synagogenbau von Schmidt begonnen ward. Im Herbst erschien endlich ein erstes volkstümliches Organ für die Kunst in der bei Bruckmann verlegten „Kunst für Alle", und gewann sofort eine ungeahnt große Verbreitung.

Das Jahr 1886 brachte der Münchener Kunst den lange erwarteten Verlust von Karl Piloty; ebenso des Veteranen Heinlein und Nehers in Stuttgart, dann des Photographen Albert. Endlich die ebenso unvermeidliche als erschütternde Tragödie des Todes König Ludwigs II. mit ihrem entsetzlichen Schluß.

Doch führte das Jahr auch manche Triumphe mit sich. So vor allem durch die ungewöhnlich reiche Beteiligung der Münchener Schule an der großen

24*

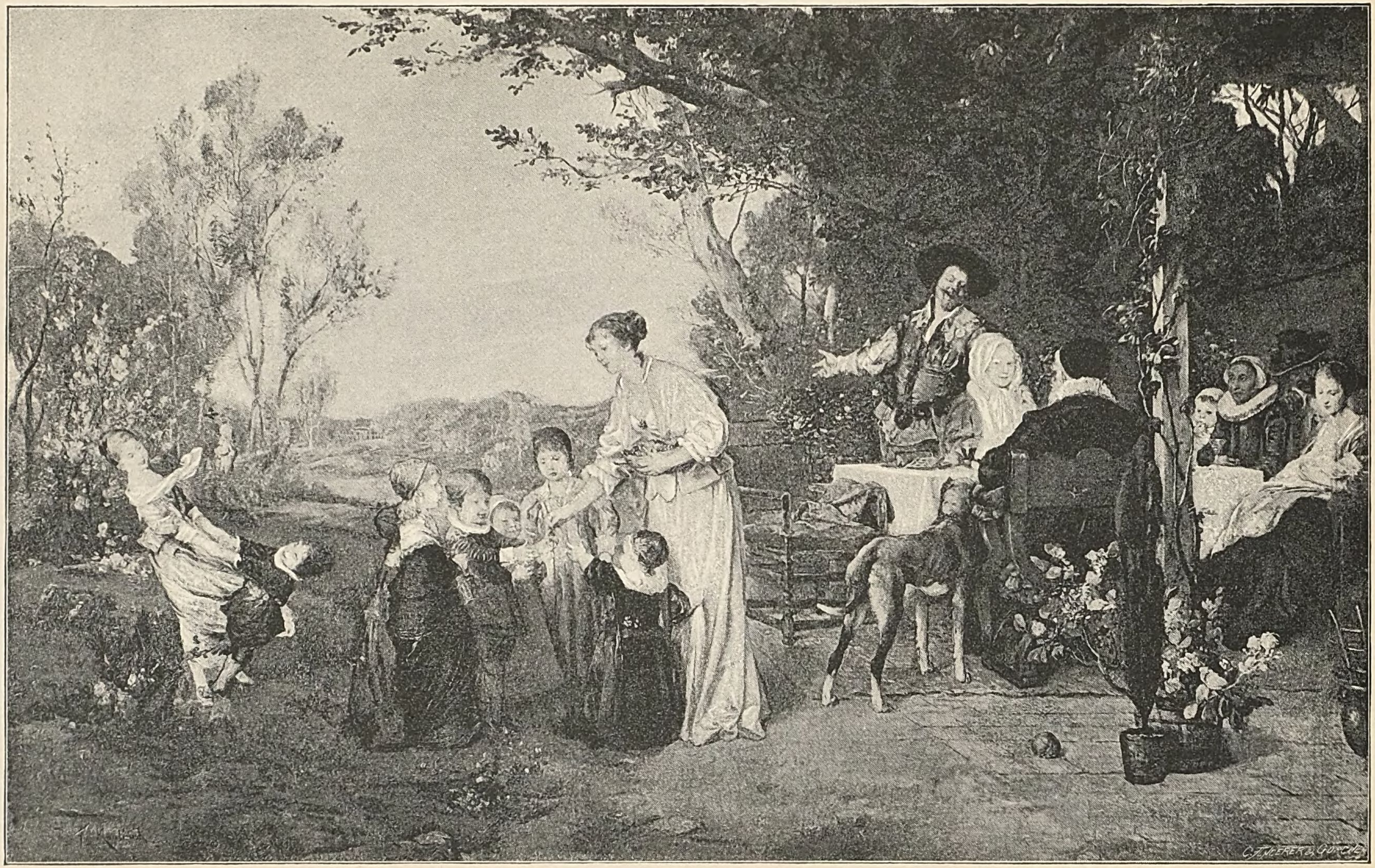
internationalen Jubiläums-Ausstellung in Berlin, zu deren glänzendem Ausfall München ganz vorzugsweise viel beitrug. Denn es bewährte sich doch auch da wiederum, daß es die meisten jungen Talente und neuen eigenartigen Richtungen groß zog. So in Uhdes übrigens viel bestrittenem „Abendmahl", Max' „Astarte", Lindenschmits „Alarich". Nicht minder bei Hermann Kaulbachs „Tod der heil. Elisabeth", Defreggers „Madonna" und seinem „Speckbacher", Diez' „Raubritter", Hugo Kauffmanns „Abgestürzt" ꝛc. Unter den Jüngeren hatten Klaus Meyer, Walter Firle, A. Wolff, Alb. Keller, der Norweger Frithiof Smith, Werner Schuch, Jul. v. Payer, Simm, Gampenrieder, Herterich, Hugo König, Ernst Zimmermann, Dürr durch ihre Figurenbilder die Aufmerksamkeit gefesselt, wie Baisch, Dill, Schönleber in der Landschaft, Braith in der Tiermalerei. In der Baukunst war der von Martens geleitete Bau der Vereinsbank die glänzendste Erscheinung, neben der Vollendung der Akademie. Als Akademie-Direktor ward Piloty alsbald durch Fr. Aug. Kaulbach ersetzt. — Viel Aufmerksamkeit erregte auch Pigleins Panorama von Jerusalem. Noch größere aber die nunmehr dem Publikum geöffneten drei Königsschlösser, deren Besuch sich zu einer wahren Völkerwanderung gestaltete.

Mit dem Regierungsantritt des Prinzregenten aber konnte die Münchener Kunst umso eher neue Hoffnungen schöpfen, als er ihr nicht nur selbst den lebhaftesten Anteil entgegenbrachte, sondern allmählich auch bei Regierung und Ständen sogar ein höchst erfreuliches Verständnis von ihrer Wichtigkeit für ganz Bayern, wie München insbesondere sich mehr und mehr geltend machte.

Die Makartschen Nachfolger

Indem wir nunmehr wiederum zur Schilderung der Thätigkeit einzelner Schulen und Richtungen übergehen, wie sie sich in dieser neuesten Periode entwickelten, so beginnen wir in der Malerei billig mit den allmählich immer mehr Gewicht erlangenden Nachfolgern Makarts.

Denn wie seine epochemachende Begabung, so war auch der Einfluß dieses Meisters auf die gesamte nationale Kunst weitaus der größte in dieser Zeit, wie sich allmählich immer mehr herausstellte. Ist er doch bei Keller in Karlsruhe, Janssen in Düsseldorf, dann bei dem geistvollen Arthur Fitger in Bremen keinen Augenblick zu verkennen, bei unzähligen anderen ebenfalls mit Leichtigkeit nachzuweisen. In München selber tritt dieser Einfluß ganz besonders bei einer Gruppe von Künstlern hervor, deren Streben, wie das seine, bei ziemlicher Gleichgültigkeit gegen den Stoff der Darstellung vor allem auf die Schönheit der Erscheinung geht, auf das, was man malerischen Reiz im weiteren Sinne nennt. Die vorzugsweise Hinwendung zur idealen Welt der Dichtung war damit von selbst gegeben, wie die Abneigung vor der Wiedergabe einer sie überall beengenden Wirklichkeit. Das verzierende Moment ist also in dieser Richtung durchaus vorherrschend und nichts liegt ihr ferner, als wie Defregger oder Max, einen bestimmten Inhalt oder gar ein Glaubensbekenntnis in ihren Werken aussprechen zu wollen. — Natürlich ist die Verherrlichung der Frauen bei solchen Bestrebungen das Nächstliegende, und nur wenige dieser neuromantischen Koloristenschule haben sich eingehender mit den Männern beschäftigt. Dagegen sind viele dieser Künstlergruppe mehr oder weniger auch von französischem



Sommerlust. Von Friedrich August von Kaulbach

Einfluß berührt, der, wie schon erwähnt, nach einer fast gänzlichen Pause bis 1880, von da an überhaupt wieder erheblich zunahm. Bedarf doch die Unselbständigkeit so vieler Künstlercharaktere nun einmal durchaus irgend einer Anlehnung, suchte dieselbe also regelmäßig in Frankreich, wenn sie solche nicht bei der Antike oder den großen Cinquecentisten fand, so grundverderblich dieser Einfluß auch bei dem vom unsrigen so ganz verschiedenen Naturell der Franzosen von jeher gewesen ist und notwendig sein mußte. Nichtsdestoweniger kann man ja dieselbe Erscheinung noch viel auffälliger in der Dichtung, beim Theater, ja selbst in der Tonkunst beobachten, wo man die deutsche Überlegenheit doch als fraglos betrachten sollte! —

Am harmonischsten verband diese verschiedenen Einflüsse der alten, dann der Makartschen und französischen Kunst immer noch Friedr. Aug. Kaulbach, Sohn des Porträtmalers Fritz Kaulbach und Großneffe Wilhelms (geb. 1850 in Hannover). Erst Schüler seines Vaters, kam er früh nach München, wo er, ohne sich an eine bestimmte Schule anzuschließen, doch vorherrschend von Makart einerseits und Lenbach andererseits beeinflußt wurde. Erst durch reizende, mit ebensoviel Schönheitssinn als Naturgefühl gemalte kleine Frauenbildnisse sich Platz machend, schien er mit einer ganz ungewöhnlichen Fähigkeit begabt, sich die Vorzüge anderer anzueignen, ohne sein eigenes Wesen deshalb jemals aufzugeben. Aufsehen machte er zuerst 1876 durch ein lebensgroßes Frauenbild in altdeutscher Tracht, bei welchem er Makart so glücklich nachahmte und zugleich verbesserte, daß es, in Farbendruck herausgegeben, eine ungeheure Verbreitung gewann. Er ließ ihm 1878 ein zweites folgen, mit denen er nun auf der Pariser Weltausstellung den entschiedensten Erfolg errang durch den gewinnenden Ausdruck sowohl, als die meisterhafte Beherrschung der Farbe, vorab des Helldunkels, und die reizvoll malerische Behandlung des Kostümlichen. — Bei diesem Frauenkultus ist Kaulbach denn auch in der Hauptsache geblieben, nur daß er jetzt allmählich zu reicheren Kompositionen überging, bei denen freilich Frauen wiederum die Hauptrolle spielen. So bei jenem köstlichen Familienmahl im Freien (1879, Dresdener Galerie), wo die hübschen, ganz im Rubensschen Kostüm und Geschmack gemalten Frauen und Kinder in der heiteren Frühlingslandschaft eine ganz bezaubernde Frische entfalten. — Vielen, meist lebensgroßen Frauenbildnissen gesellte er jetzt Männerporträte, so das seines Vaters und entwickelte bei denselben gleichen Zauber einer feinen, das Helldunkel meisterhaft beherrschenden Färbung. Es folgte neben verschiedenen dekorativen Arbeiten, so Bildern im Saal des Kunstgewerbehauses der „Spaziergang" einer altdeutschen Mutter mit ihrem Kind, dann eine Muse 1881 (Wiener Belvedere), deren Kolorit wiederum an die gedämpfte Glut van Dycks erinnerte. Nun ging der Meister längere Zeit nach Paris, von wo er 1883 zwei Backfische auf einem Sessel sitzend, zurückbrachte, die besonders durch vornehme Anmut imponierten. Weit genialer ist indes die Figur der für das deutsche Schützenfest 1884 gemalten „Schützenliesel", einer ungezählte „Halbe" im Laufschritt daher schleppenden Kellnerin, die ob ihrer frischen Anmut einen ungeheuren Beifall fand und verdiente. Nach Pilotys Tode ward er denn auch zu seinem Nachfolger an der Akademie ernannt.

Zu den speziellen Talenten des neuen Direktors gehören indes noch seine vortrefflichen, trotz einiger Magerkeit der Form immerhin höchst witzigen Karikaturen. Indes kann niemand verkennen, daß dieser Künstler noch eine bedeutende Zukunft hat, wenn sie nicht durch seine Ernennung zu diesem für ihn schwerlich passenden

Amt zerstört wird. Denn sowohl seine koloristische und durch das Studium der Alten noch sehr entwickelte Begabung ist eine ungewöhnliche; nicht minder aber auch seine Auffassung der Individualitäten, der es weder an Verständnis, noch an Adel und Anmut gebricht. So hat er neuerdings den Prinz-Regenten Luitpold in ganzer Figur (Rathaus) so vortrefflich gemalt, daß er damit alle Konkurrenten schlug.

In dieselbe Künstlerreihe ist der Dichter und Maler Arthur Fitger (geb. zu Delmenhorst 1840), zu rechnen, der, wenn auch der Münchener Schule längst entfremdet, doch hier von 1858—61 an der Akademie seine von Genelli und Makart durchaus bedingte Richtung erhalten hat. Hier verkehrte er hauptsächlich mit dem ersteren, aber auch mit den nachmaligen Pilotyschülern Seitz und Lossow, lernte wenig, formte aber offenbar seinen Geschmack und besonders das Liniengefühl fürs ganze übrige Leben, so daß man ihn heute noch eher einen Münchener romantischen Klassizisten, denn irgend etwas anderes nennen muß. — 1861 vertauschte er München mit Antwerpen und Genelli mit Rubens, ging dann aber 1863 nach Rom, wo er im Umgang mit Böcklin und Lenbach seine Richtung weiterbildete und die Venezianer zu studieren anfing. Nach zweijährigem Aufenthalt verließ er Rom, wo er eigentlich wiederum viel weniger gelernt, als seinen Geschmack ausgebildet hatte, und ging nach Wien, von wo er indes schon 1866 durch den nahenden Krieg vertrieben ward. Völlig unfertig kehrte er nun nach unendlichem, durch das Überspringen der ersten Studien in München verursachten Zeitverlust nach Norddeutschland zurück. In der eigenen Heimat anzukommen glückte ihm nicht, da man in deutschen Kleinstädten jene große, ideale Kunst, wie er sie erstrebte, jedenfalls am allerwenigsten versteht. Zu dieser war Fitger aber begabt wie wenige, da er die glänzendste gestaltenbildende Phantasie, Formgedächtnis, Stilgefühl und rhythmischen Sinn, überdies Geist und Humor im Überfluß besaß. Seine Kunst war daher ganz für monumentale Zwecke und nur dafür geeignet, das zu schildern, „was sich nie und nirgends hat begeben“, Allegorien und Träume, die aber alle sinn- und geistvoll, von der reichsten und edelsten Einbildungskraft zeugen. — So schmückte er jetzt zuerst den Saal eines Schlosses in Ostfriesland mit einem Kinderfries und einem großen Wandgemälde, welches den Zug der Nacht mit den Träumen darstellte. Da gelangen ihm, der freilich keine Köchin porträtieren konnte, diese idealen Figuren ganz überraschend. Bald malte er nun bei einem Besuche des Königs von Preußen, gemeinsam mit Knille ein riesiges allegorisches Festbild für den Bremer Börsensaal. Das führte ihn nach Bremen und dann bald zur Übertragung des Schmuckes einer Menge öffentlicher und privater Gebäude dort mit seinen Bildern. So erlebte man denn das merkwürdige Schauspiel, daß dies echte Talent sich nun in der dortigen Isolierung ebenso eigenartig als erquicklich entfaltete, ja sogar sich seinen eigenen, zwischen Genelli und dem ihm inzwischen erst bekannt gewordenen Makart eine höchst interessante Mitte haltenden Stil ausbildete.

Zunächst verzierte er die Rambertikirche dort mit Bildern vom verlorenen Sohn und barmherzigen Samariter, dann den Rutenhof mit einem überaus interessanten, die Entwicklung der deutschen Kultur darstellenden Fries, bei welchem er sogar bewies, daß er selbst geschichtliche Figuren sehr geistvoll aufgefaßt darzustellen verstehe. Ebenso schmückte er den berühmten Ratskeller mit Gemälden. Zuvörderst mit der Brema und ihren lebenslustigen Kindern, dann mit einem Bacchusfest und den vier Sängern des Weins, Anakreon, Horaz, Claudius und Scheffel, endlich mit

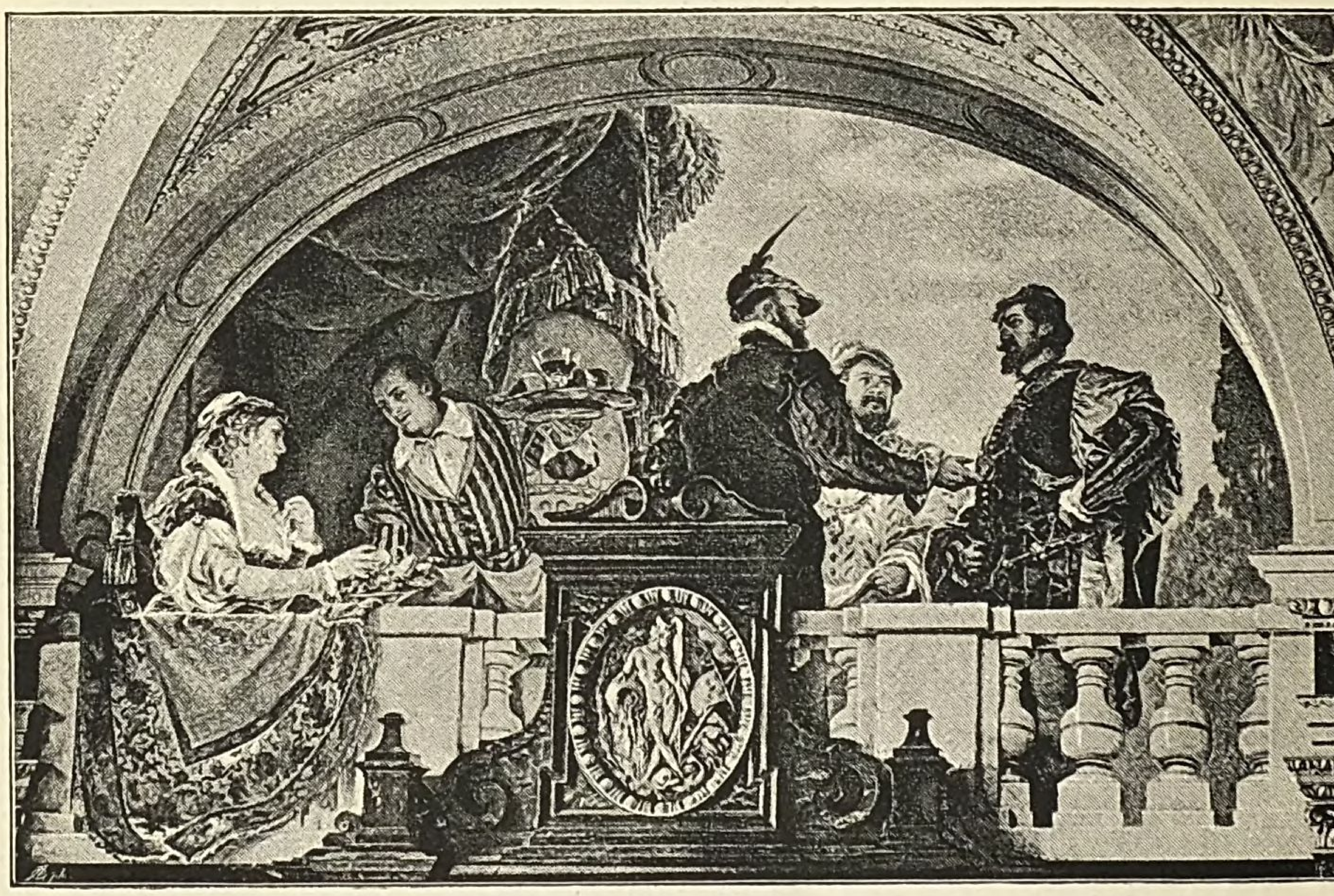
dem Roland und der Jungfer Rose. Im Hause „Seefahrt“ verzierte er den Hauptsaal mit den Repräsentantinnen der fünf Weltteile und den Männergestalten der vier Winde. Das Reichspostgebäude bereicherte er mit fünf Kentauren- und Tritonengruppen als Personifizierungen der Land- und Seepost. Seine umfangreichste und gelungenste Arbeit in Bremen ist indes die 1880 vollendete Ausschmückung des Treppenhauses der neuen Börse mit den Welthandel darstellenden, überaus geistvoll erfundenen Bildern. — Die bedeutendsten derselben sind Poseidon, der als Beherrscher des Ozeans ein reichbeladen zurückkehrendes Schiff in den Hafen der Heimat geleitet, ferner Leukothea, endlich die Dioskuren, welche den Schiffen im Sturm Rettung bringen. Diese leider in Wachsfarben ausgeführten und deshalb etwas vergilbten, aber auch koloristisch sehr wertvollen Bilder zeigen in ihrer Personifizierung der Naturgewalten einen Reichtum der Phantasie und Gestaltungskraft, der für ihre mit der unvollkommenen Schulung des Künstlers zusammenhängenden Mängel der Korrektheit der Zeichnung und Feinheit der Modellierung mehr als entschädigt. Seither hat derselbe die Salons der neuen Dampfschiffe des norddeutschen Lloyd zusammen mit Ludwig Lesker durch Bilder verziert, dann im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle eine Reihe Gemälde ausgeführt und viele einzelne Bilder für Private gemalt. Unter den letzteren zählt ein Hexenzug auf den Blocksberg zu seinen schönsten, direkt an Makart er-



Hexenzug (Fragment). Von Arthur Fitger

innernden Kompositionen, wo sich der wild phantastische Humor mit großer Anmut der Gestalten und dem wohlthuendsten Rhythmus der Linien paart. Weniger originell in seiner künstlerischen Formensprache als der geniale Kolorist Makart, ist Fitger dagegen in seinen Erfindungen noch eigentümlicher und geistvoller, und da ein so echter Dichter in Farben, wie jetzt in dieser romantisch phantastischen, aber nie der Anmut entbehrenden Gattung kaum ein zweiter existiert, der sich an Fülle der Erfindung mit ihm messen könnte.

Mehr der rein dekorativen Richtung Makarts verwandt ist Ludwig Lesker (geb. in Schwerin 1840), der zum Dekorationsmaler erzogen, seine vierjährige Lehrzeit beim Schweriner Schloßbau erst unter Demmler, dann unter seinem



Lünettenbild im Schlosse Frauenau. Von Ludwig Lesker

Nachfolger Stüler durchmachte und dort sofort einen lebendigen Begriff von der vermittelnden Rolle erhielt, welche die Dekoration als Überleitung von der Architektur zu den Bildern zu spielen hat. Er ward dort Papes Schüler und ging mit diesem nach Berlin, wo ihm aber das herrschende Schinkeltum so wenig behagte, daß er die pretiöse Nüchternheit des damaligen Spreeathens bald mit Dresden vertauschte, wo ihn wenigstens die Galerie mächtig anzog, wie denn auch die herrlichen Zopfbauten dort den größten Eindruck auf ihn machten. — Nunmehr ward er nach Mainz berufen, arbeitete im Dom und lernte so den romanischen Dekorationsstil kennen. — Nach anderthalb Jahren wanderte er nach Zürich und studierte dort Semper noch besser, ging dann aber nach Stuttgart, wo er indes bloß Blumenstücke malte. Unruhig und ewig suchend, vertauschte er bald Stuttgart mit Wien, wo er die modernen, noch mehr aber die Dekoration der Zopfbauten und besonders die Galerie studierte und dann wieder nach Stuttgart zurückkehrte. Nunmehr machte er sich um 1866 selbständig und war bald überbeschäftigt von der dortigen Architektenschule. Durch die Kühnheit und Originalität seiner Dekorationen Aufsehen erregend,

geriet er jetzt mit dem koloristisch so hoch begabten Architekten Gnauth in Verbindung und malte für ihn in der Villa Sigle und dem Palais Engelhorn in Mannheim. Dann besuchte er endlich mit Gnauth 1873 Italien, wo Venedig am mächtigsten auf ihn wirkte, und lernte bei der Rückkehr über Wien zuerst Makarts Werke kennen, dessen Art nunmehr durchaus bestimmend für ihn wie Gnauth ward. Mit letzterem gab er von 1875 an, das „Maler-Journal" heraus. Nachdem er sich zweifellos zu einem der ersten Dekorationsmaler in Deutschland aufgeschwungen, siedelte er nach München über. Dort ging er, der bloßen ornamentalen Malerei müde, allmählich immer mehr zur Verzierung seiner Dekorationen mit großen figürlichen Kompositionen über. In Öl hatte er ohnehin schon von Jugend auf gemalt und sich der Technik in ungewöhnlichem Grade bemächtigt. So malte er jetzt 1876 sein erstes allegorisches Deckenbild bei Kommerzienrat Falk in Duzendteich bei Nürnberg, eine zwischen der Architektur und Kunstindustrie sitzende Pallas. Darauf erhielt er die Dekoration des Ahnensaales im Sigmaringer Schloß übertragen, eine Aufgabe, die er auf die glänzendste Weise in italienischer Spätrenaissance gelöst hat. Besonders die Decke ist ein Meisterstück mit ihren sieben von ihm erfundenen und ausgeführten Ölbildern, deren größtes eine Art Verherrlichung des Hauses Hohenzollern ganz in der Art des Paul Veronese oder doch Tiepolo darstellt. — Hier adoptierte er sogar mit verblüffender Kühnheit die Froschperspektiven jener Künstler und eröffnete so für die Münchener Kunst jene Richtung, die nach deutschen und italienischen Vorbildern nunmehr die Spätrenaissance mit ihrem, wenn auch meist leerem Pompe wieder aufnahm, der uns, unbekümmert um die Forderungen tieferen Inhalts, vor allem den Eindruck des Reichtums, geschmackvoller Pracht, oft auch wilden Übermuts machen will.

Hatte sich die Münchener Malerei unter Max und Defregger und der großen Gruppe ihnen verwandter Künstler wie Löfftz, Diez ꝛc. ganz auf die Schilderung der Heimat und ihres Gemütslebens, oft auch der engsten und kleinsten Verhältnisse geworfen, so bildete diese rein dekorative Richtung, der es, nach Makarts Vorbild, auf die Bedürfnisse des Herzens, ja überhaupt auf irgend einen anderen idealen Inhalt aber auch gar nicht ankam, eine notwendige Ergänzung in einer Zeit, in der einem nicht geringen Teil der Gesellschaft alle Ideale abhanden gekommen waren, als die der sinnlichen Schönheit und des Genusses, deren erstes künstlerisches Bedürfnis ganz und gar nicht das Erhabene, der Ernst, sondern das Prächtige, Berauschende, Sinnbethörende blieb. — Für sie waren verzierende Talente wie Makart oder Lesker, ganz am Platz, da dieser überdies einen sehr ausgebildeten Sinn für den organischen Zusammenhang der Bau- und Zierformen hat.

Zwischen die große Sigmaringer Arbeit hinein malte er noch zwei mächtige Bilder für den Museumssaal in Heilbronn, welche die Erziehung des Bacchus, dann Bacchus und Ariadne darstellen, wo er die malerischen Reize der Makartschen Abundantiabilder mit großem Geschick benützte. Ebenso malte er zwei Zimmerdekorationen für Wirth in Stuttgart, in deutscher Renaissance voll feiner Grazie, lehnte aber die ihm angebotene Anstellung an der dortigen Kunstgewerbeschule ab, in der richtigen Erkenntnis, daß das Schulmeistern fast jedes Talent rasch abnützt. Dagegen verzierte er jetzt das Treppenhaus im Palais Kramer-Klett in München mit sehr graziös erfundenen Deckenbildern, welche teils spielende Putten, dann Kunst und Poesie darstellen. Dabei bewies der einstige Stubenmaler, der kaum je ordentlichen Schul-

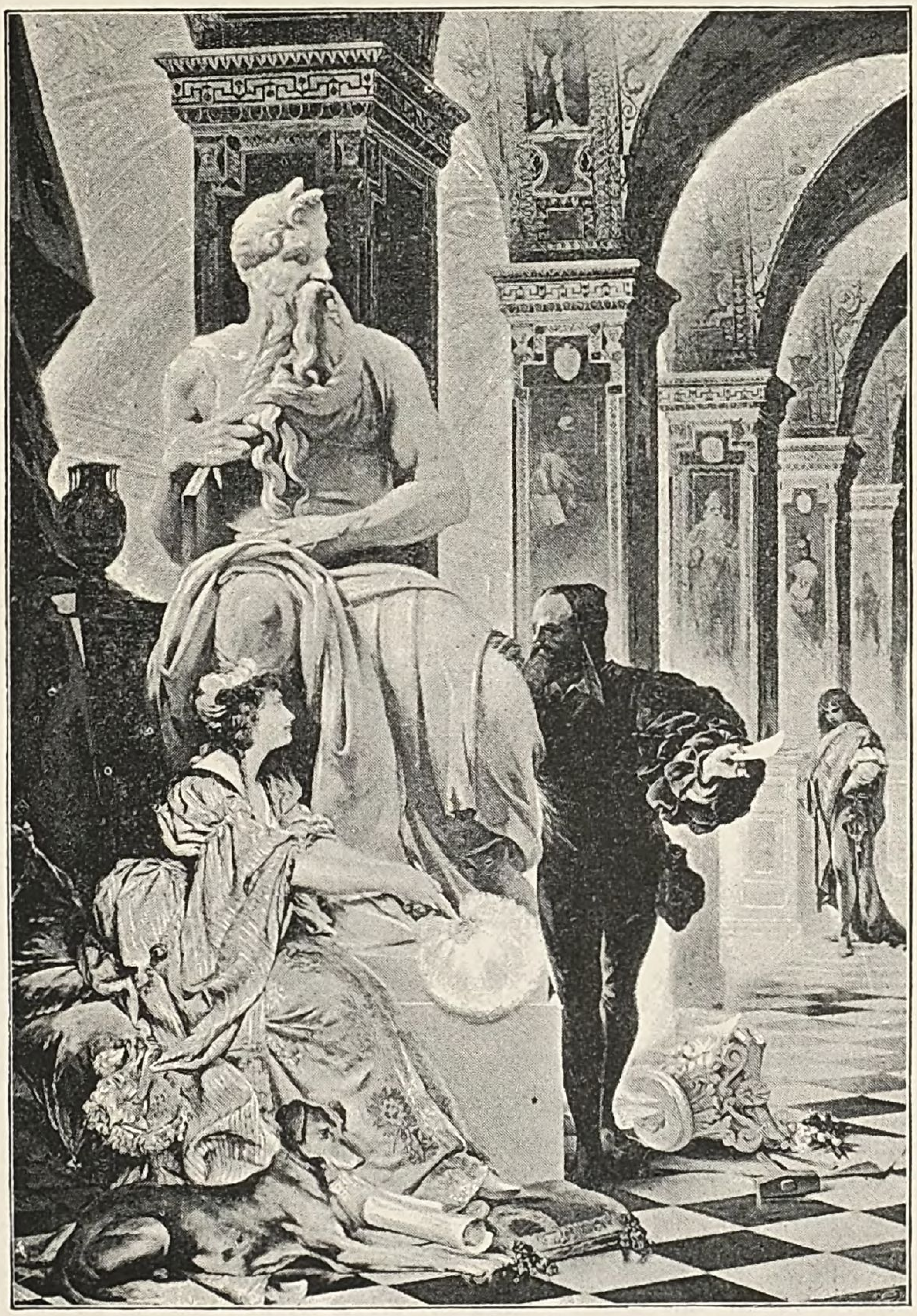
unterricht genossen, alsbald, daß er solche Vorwürfe sehr scharf durchzudenken gelernt habe, wenn ihm auch die schöne Form durchaus über den Ausdruck oder sonstigen geistigen Gehalt gehe. — Auch die Bibliothek des Palastes verzierte er mit Bildern des von Pallas inspirierten Homer, Dantes mit Beatrice, endlich mit einem schalkhaften Amor als Vertretern der heroischen, religiösen und erotischen Poesie.

Es folgten eine Reihe im wildesten Zopf komponierter Gobelin-Imitationen für den Speisesaal eines Kaufmanns in Bremen, Plafondbilder für Bembé in Mainz, um dann durch eine Reihe von Lünettenbildern für den Speisesaal des Schloßes Frauenau in Oberfranken abgelöst zu werden, das der Reichsrat von Poschinger durch den Münchener Architekten Schmidt hatte erbauen lassen. Sie kann man als die reifsten seiner bisherigen Schöpfungen bezeichnen. Ganz im Geiste der Spätrenaissance, welche durch die Malerei vor allem die Räume künstlich zu erweitern strebt, behandelte er diese Bilder als Ausblicke auf eine Galerie, auf der man das Orchester spielen, die Gäste nahen, die Bedienten hin und her laufen, den Hausherrn Befehle erteilen sieht. Das ist aber so lebendig und individuell, mit anmutvollem Humor ganz im Geiste Paul Veroneses gedacht, daß es dicht an Makart reichend, das Talent des Künstlers zugleich zu vollkommener Selbständigkeit durchgerungen zeigt. — Denn hier findet man selbst Charaktere, deren Erfindung sonst nicht seine Sache war.

Nunmehr ward er endlich auch für das Schloß in Herrenchiemsee in Anspruch genommen, wo er fürs Treppenhaus einige Szenen aus der römischen Geschichte im zopfigen Stil des Lebrun gemalt hat mit großem Geschick, wenn sie begreiflich auch den Frauenauer Arbeiten nicht gleich kommen. Dann verzierte er mit Fitger, wie schon erwähnt, die Salons der Lloyd-Dampfschiffe und entwickelte dabei wiederum jenes Talent, sich in die verschiedensten Stilformen zu finden, das freilich einen eigenen Stil ausschließt, den man darum am ehesten in den Frauenauer Arbeiten findet. — Immerhin ist Lesker eines der interessantesten Beispiele, wie aus einem bloßen Handwerker nach und nach ein hochachtbarer und für eine gewisse Zeitrichtung sogar außerordentlich bezeichnender Künstler werden kann, eben weil er, aller akademischen Traditionen bar, sich ihr vollkommen hingab.

Ein ähnliches dekoratives, wenn auch nicht so ausgesprochen koloristisches, überdies durch die Antike stark beeinflußtes Talent zeigt Ferdinand Wagner (geb. 1847 in Passau), der, erst von seinem Vater, der Lehrer an der dortigen Gewerbeschule war, im Zeichnen nach der Antike unterrichtet, dann mit 15 Jahren nach München an die Akademie kam, dort aber nur drei Monate blieb, um dann Simon Quaglios Schüler in der Dekorationsmalerei zu werden. Er vertauschte diesen nach drei Jahren mit Jank, und half sich dann durch Illustrieren rc. fort, malte auch schon die Kirche in Waltersberg mit Fresken aus. Dann ging er 1867 nach Rom, kopierte ein Jahr später die Fresken im Brixner Dom und lernte dort viel für Stilisierung der Form. Nach München zurückgekehrt, erregte er zuerst Aufmerksamkeit durch 1873 in einer Art etruskischen Stils gemalte Wandbilder, mit denen er das Weinhaus zum Tenormayer durch den Sängerkrieg auf der Wartburg verzierte und dabei, wie später bei ähnlichen aber schon viel besseren Bildern im Rathauskeller, Schwinds Art mit viel Geschick und Humor nachahmte. Nachdem er längere Zeit zu Venedig im Studium Paul Veroneses zugebracht, malte er nun eine Unzahl Dekorationsbilder, so einen Kinderfries nach Hamburg, einen zweiten für Baron

Karg in München. Dann im Anschluß an Makart, ein riesiges, die Hochzeit des Bacchus mit der Ariadne darstellendes Friesbild im Café Roth, das immerhin trotz der flüchtigen Ausführung ein entschiedenes Talent der Komposition zeigt. Bei den übrigen zahlreichen mythologischen Bildern des Cafés vertauschte er leider Makarts Vorbild mit dem der Antike, so daß an ihnen freilich nur die Schnelligkeit bemerklich



Michelangelo und Vittoria Colonna. Von Hermann Schneider

ward, mit der sie, jedes in 3—4 Tagen, hergestellt wurden. Er hat nun noch verschiedene Cafés und Speisehäuser bald in England, bald in Amerika »furnished with Picture«, so die Deutsche Restauration Tivoli in London mit 24 mythologischen Bildern. Auch in einer großen Zahl mythologischer Staffeleibilder hat er seine unbestreitbar bedeutende, wenn auch zum Süßen und Flachen neigende malerische Begabung bewiesen, die nur durch ihre kühle Färbung und den überall heraus-

schauenden Gipskopf zu sehr beeinträchtigt erscheint. Im Jahre 1885 wurden ihm für die Drachenburg am Rhein mehrere große, auf die Geschichte derselben bezügliche Bilder bestellt, von denen eine mittelalterliche Hirschjagd entschiedenes dramatisches Talent und einen großen Wurf zeigt. Ebenso entstand eine ganze Reihe mythologischer Bilder für Frankfurt a. M. und Newyork. Seither ist der Künstler mit Verzierung des Café Luitpold durch Bilder im reinsten Zopfgeschmack des Tiepolo dann des Rathauses seiner Vaterstadt beschäftigt und es muß sich nun zeigen, ob es ihm bei letzteren gelingen wird, sein unbestreitbar bedeutendes Talent zu vertiefen und es zu mehr als dekorativen Schöpfungen zu bringen.

Hat Wagner es vorzugsweise mit unbekleideten Damen zu thun, so beschäftigt sich Gabriel Schachinger (geb. 1850 in München) als ehemaliger Pilotyschüler hauptsächlich mit ihrer Ausschmückung durch allerhand kostbare Stoffe, meist aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Sind sie ihm die Hauptsache, so ist ihm bei ihrer Verwendung für seine Gretchen und Klärchen, Münchener Chinesinnen und Japanerinnen Geschick und Farbensinn nicht abzusprechen. — Zu den alten Pilotyschülern gehört auch Graf Angelo de Courten, ein Schweizer aus dem Wallis (geb. zu Bologna 1848), der dort gebildet um 1872 nach München zu Piloty kam und mehrere allegorische Bilder, so die „Nacht" mit Verdienst malte. Am besten gelangen ihm aber die Bildnisse und porträtartigen Bilder wie eben jetzt ein Leo XIII. in der Kapelle Sistina. — Zwischen Makart und Alma Tadema scheint das schöne malerische Talent Herman Schneiders (geb. 1846 in München) noch hin und her zu schwanken. Erst Schüler Pilotys, malte er eine Anzahl Bilder im gewöhnlichen Geiste der Schule, doch bereits stark von Makart beeinflußt, so „Karl V. in Valladolid", ein „venezianisches Gastmahl", desgleichen ein „Duell auf der venezianischen Lagune", „van Dyck die Kinder Karl I. malend", „Wein, Weib und Gesang", „Zug Karl V. nach San Juste", „Michelangelo und Vittoria Colonna", letzteres nicht ohne ausgesprochenen malerischen Reiz und durchaus originell auch in der Charakteristik, da hier der Künstler Erinnerungen an seinen längeren Aufenthalt in Rom verwertet. Es folgten einige mythologische, meist auf Bäumen sitzende Damen für die Drachenburg. Einmal in die antike Welt geraten, malte er jetzt eine altrömische Tanzstunde, bei welcher eine Germanin tanzen lernen soll, was mit starken Anklängen an Alma Tadema immerhin malerisch reizvoll dargestellt ist. Ein dem vorigen ganz ähnliches, aber riesiges Dioramenbild, ein römisches Bad voll nackter Frauen darstellend, folgte dem, und auch hier hat der Künstler wachsendes technisches Geschick mit viel malerischer Phantasie vereinigt, wenn auch eine ihm eigene gewisse nüchterne Deutlichkeit der Dinge Makarts berauschende Art nicht zu ersetzen vermag. Schon deshalb nicht, weil Makart immer blut- und temperamentvolle Wienerinnen so überzeugend malt, daß man unbedingt an sie glaubt, während bei Schneider der Gipskopf zu oft die Natur oder die Rasse ersetzen muß.

Ist dieser Künstler durch längeren Aufenthalt in Italien und Paris von der französischen Kunst nicht unberührt geblieben, so tritt dies noch in viel höherem Grade bei Bruno Piglhein (geb. in Hamburg 1848) zu Tage. Erst zum Bildhauer bestimmt, besuchte er die Dresdener Akademie und Schillings Atelier, ging aber nach kurzem Aufenthalt in Italien zur Malerei über und ward in Weimar Pauwels Schüler. Schon 1870 vertauschte er indes Weimar mit München, wo er in die Diez-Schule eintrat. Dort malte er ein Bild „Familienglück" und ein Pla-

fondgemälde „Tag und Nacht", ohne durchzudringen. Er verließ nun die Schule und ging nach Paris, um dort bald seine ganze Anschauung umzuformen. Zurückgekehrt, gelang es ihm auch zum erstenmal, Beachtung auf der 1879er Ausstellung durch einen Christus am Kreuz zu finden, dem ein Engel die letzten Augenblicke



Moritur in deo. Von Bruno Piglhein

erleichtert. Das war kühn und großartig in der Erscheinung gedacht, und wenn auch ohne eigentliche Tiefe in den Charakteren, doch mit viel an Tintoretto erinnernder Energie gemalt. Auch eine Centauren-Szene im Geschmacke Böcklins zeigte die malerische Begabung des Künstlers. Leider schadete er derselben nun durch eine große Zahl in Pastell leicht und geistvoll aber auch höchst manieriert gemalter Hetärenköpfe; dazwischen machte er aber wieder viel Glück mit kleineren Arbeiten,

so mit dem Kind und dem Hund u. a. m. Zu einer größeren Leistung nahm sich der unleugbar begabte, aber des rechten Ernstes doch entbehrende Maler erst wieder bei einem Panorama zusammen, das er gemeinschaftlich mit den Landschaftern Frosch und Krieger malte. Es sollte die Kreuzigung Christi darstellen, und die Künstler gingen zu diesem Zwecke eigens nach Jerusalem. Dadurch ward es denn auch eine sehr ergreifende Ansicht dieser heiligen Stätte samt ihren Umgebungen in der Dämmerung einer Sonnenfinsternis, und mit der Kreuzigung als etwas zu anspruchsvoller Staffage. Denn da die nächsten Figuren mindestens 50 Schritte entfernt gedacht sind, so kann natürlich von irgend einem feineren Eingehen auf den Gegenstand oder gar von Charakteristik nicht die Rede sein bei dem als landschaftliches Stimmungsbild immerhin durchaus verdienstvollen Werk. —

Die Auffassung der biblischen Stoffe bloß von der malerischen Seite her ward in dieser Zeit von 1876 an überhaupt wieder Mode unter den Münchener Malern und hat bisweilen zu glücklichen Ergebnissen geführt, wenn der ungläubigen Generation auch viel zu oft der rechte Ernst bei diesen Dingen durchaus abging, der bei Cornelius und Overbeck oder Führich zu so hochbedeutenden Leistungen geführt. Am nächsten lag da also die Nachahmung Paul Veroneses oder Rembrandts, bei dem gleichzeitig durch Lenbach wie Makart in Aufnahme gebrachten Studium der alten Koloristen. Den ersteren hat sich denn auch Georg Papperitz (geb. in Dresden 1846), Sohn des bekannten Landschafters Gust. Friedr. Papperitz, zum Muster genommen bei einer Kreuzschleppung, durch die er 1883 zum erstenmal Aufmerksamkeit erregte. In Dresden an der Akademie, dann von 1866 an in Antwerpen und Paris gebildet, machte er 1870 den Feldzug mit und kam hierauf nach München. Später lebte er auch noch eine Zeit lang in Venedig und Italien, wo er wohl die Anregung zu jenem Bild empfing, daneben aber auch Liebespaare, Erotica, eine „Ankunft der Primadonna", eine ebensolche in der Unterwelt nach Dante 1879, Madonnen, Kriegsszenen, Stillleben und viele Porträte malte, die jedenfalls zu seinen besten Leistungen gehören. — Ein leichtes, weniger des malerischen Reizes als der Tiefe der Empfindung entbehrendes Talent spricht sich in diesen Bildern, wie in den späteren des Künstlers aus, wo er sein Christentum wieder auf die weibliche Seite verlegte. —

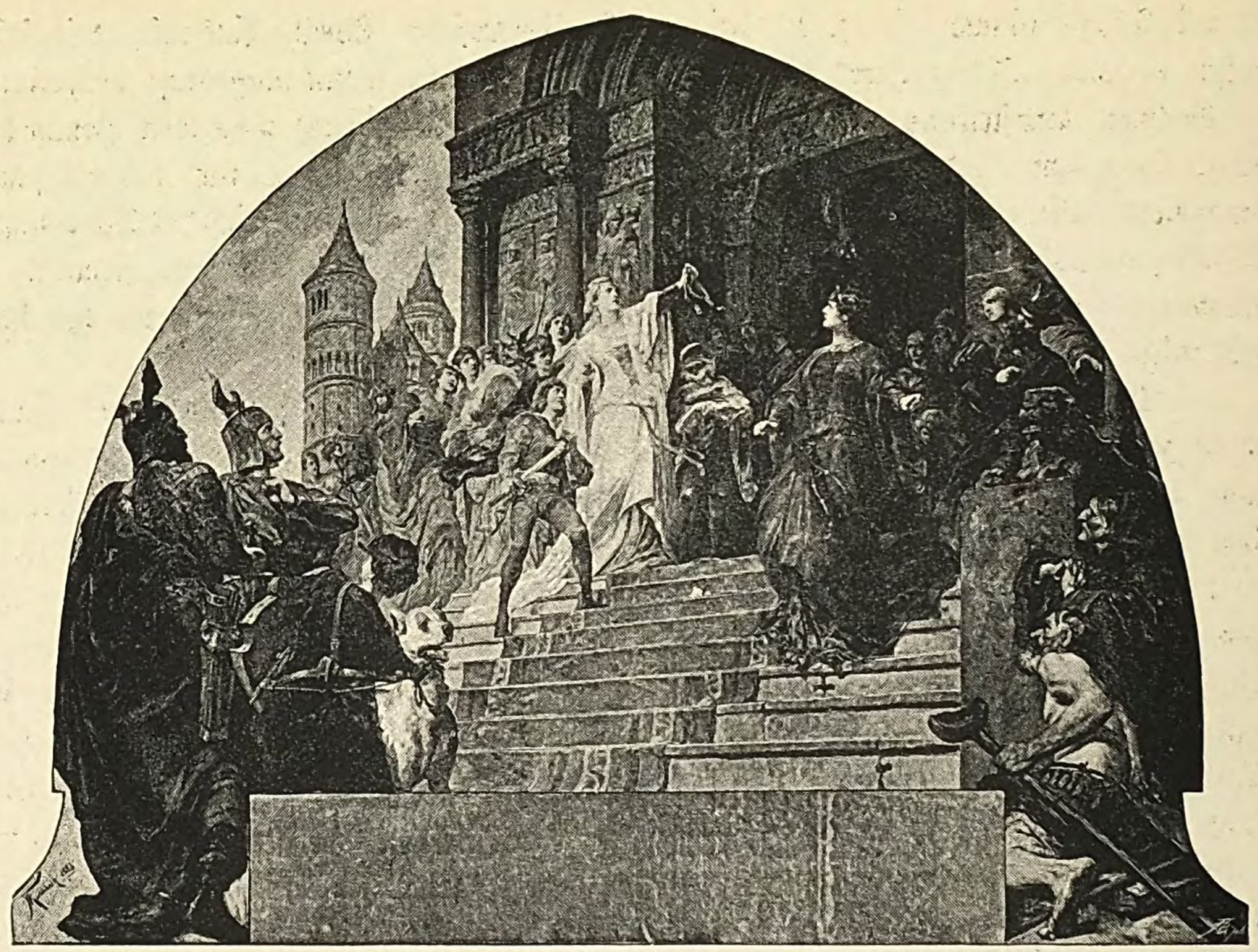
Letzteres thut auch der ehemalige Feuerbach-Schüler Albr. Golz (geb. von deutschen Eltern in Ungarn 1857), und erst bei Szekely in Pest, dann an der Wiener Akademie gebildet. Nach vielen Reisen in Italien und dem Orient, kam er 1884 nach München, wo er zuerst durch „Christus und die Frauen" in lebensgroßen Figuren mit viel Empfindung ausgeführt, Aufmerksamkeit erregte. Er ließ ihnen einen „Christmorgen" ebenfalls mit ansprechendem Ausdruck aber weniger gut gemalt und viele kleinere orientalische Szenen u. dergl. folgen, die wenigstens ein schönes malerisches Talent, wenn auch ohne viel Eigentümlichkeit bekunden.

Zwischen Paul Veronese und Makart hält auch Franz Simm (geb. in Wien 1853) eine angenehme Mitte. Auf der dortigen Akademie unter Engerth und Feuerbach gebildet, ging er als Stipendiat auf fünf Jahre nach Italien, studierte die venezianischen Koloristen und erhielt in Rom den Auftrag, das Museum in Tiflis mit großen Wandbildern mythologischen Inhalts zu schmücken, eine Aufgabe, die er in Gemeinschaft mit seiner sehr begabten Frau löste. Ein entschiedenes Talent voll Temperament und Eigenart, kam er von dorther um 1883 nach München, wo er

erst bei Illustrationen, so z. B. bei der Hallbergerschen Goethe-Ausgabe, wie sehr häufig in den „Fliegenden“ seine leichte und glückliche Gestaltungskraft bethätigte. Die Berliner Ausstellung von 1886 beschickte er mit einer ganz reizenden Himmelskönigin samt dem Kinde im Geschmack der italienischen Renaissance, und mit ein paar orientalischen Bildern, dann hat er das Innere eines Harems als riesiges Dioramenbild mit glänzendem malerischen Talent, abermals unterstützt von seiner Frau, gemalt. — Offenbar hat dieser hochbegabte Künstler noch eine bedeutende Zukunft, wenn ihn das Glück nicht ganz verläßt.

Ein nicht durch zu viele Reflexionen angekränkeltes gesundes malerisches Talent zeigt auch Augustin Geiger (geb. 1847 in Lauingen), der erst Dekorationsmaler, 1867 an die Akademie zu Strähuber, später zu Raab und Diez kam, erst Sittenbilder malte, dann durch längeren Aufenthalt in Venedig bestimmt, sich historischen und mythologischen Stoffen, wie sie Paul Veronese behandelt, zuwandte. Von den ersteren wären als ebenfalls Italien entnommen „nach dem Balle“, „unfreiwilliger Fußfall“, „Der Falkner“ zu erwähnen; weit interessanter aber sind die ganz im Geiste Paolos gemalten „Verehrung des Dionysos“, dann besonders glücklich und voll Grazie „Venus und Amor“, — während man beim „Judaskuß“ sieht, daß dem Maler jene Tiefe der Empfindung fehlt, welche für religiöse Stoffe unerläßlich ist. — Er hat auch für König Ludwig II., dann im Café Luitpold Verschiedenes mit Talent gemalt. Die etwas trübe Färbung zeigt allerdings weniger den Einfluß seines Vorbildes. Auch Wilhelm Kray, ein in Wien gebildeter Berliner, kam offenbar von Makart inspiriert von dorther um 1882 nach München, wo er die Darstellung phantastischer Damen, Nixen u. dergl., vom Mondlicht als einziger Bekleidung umflossen, zu seiner Spezialität machte und auch viele Bewunderer fand, obgleich seine erdige Farbe mit der Makarts allzuwenig gemein hatte. Gut war ein „Irrlichtertanz“, wo die Damen ehrliche Christensöhne in den Sumpf locken. Ähnlicher Richtung huldigt Otto v. Baditz (geb. in Jös-Kerentin, Ungarn 1849), der über Wien nach München zu Diez kam und da mit der „Versuchung“ eines hübschen Mädchens durch eine Kupplerin, dann durch ein „Kostkind“, ein „Verurteilt“ und den „Dorflump“ Aufmerksamkeit erregte, wie auch durch Heiligenbilder. — Ungefähr dasselbe läßt sich von Hugo Havenith sagen, einem (1853 in London geb.) Engländer, der sich durch Familienszenen erst in München, dann 1886 in Berlin durch ein reizendes Stillleben „Mädchen mit Wildpret“ vorteilhaft bemerklich machte.

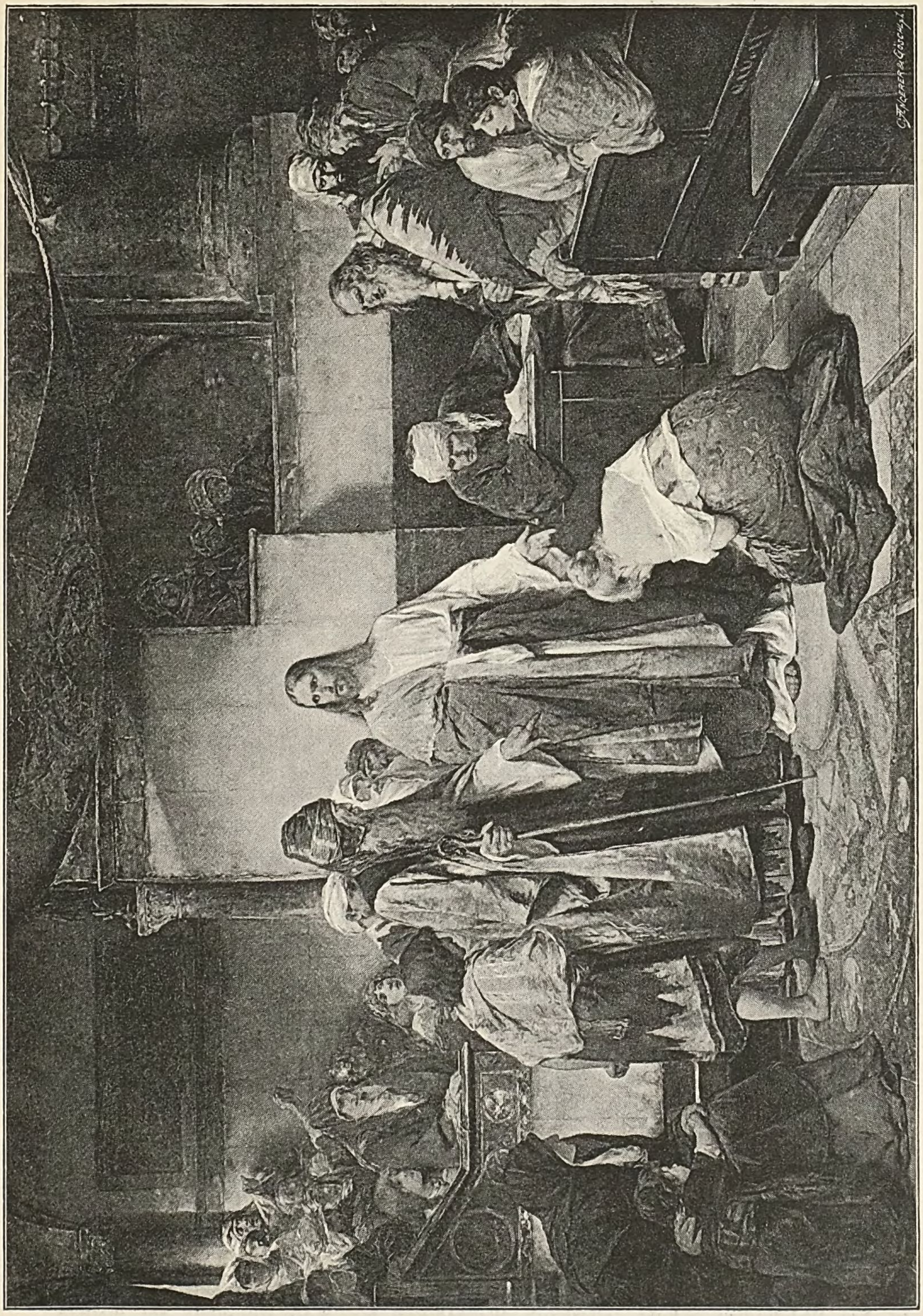
Neben diesen die gewohnten Bahnen nicht verlassenden Vertretern der realistischen Historienmalerei sind die hervorzuheben, welche meist Schüler Al. Wagners und als solche noch halb und halb der Pilotyschen Schule angehörend, ihre formalen Traditionen zwar teilweise noch festhielten, sich andererseits aber auch von der französischen Schule beeinflußen ließen. So Frank Kirchbach (geb. zu London 1859), Sohn des deutschen Historienmalers und nachmaligen Direktors der Akademie zu St. Jago de Chile. Die Dresdener Akademie besuchend ward er dort Schüler Leon Pohles, kam aber schon 1878 nach München, wo er in Al. Wagners Schule eintrat und dort 1882 durch ein Bild „Herzog Christoph der Kämpfer einen Nebenbuhler niederwerfend“ viel Aufmerksamkeit und große Hoffnungen erregte, da sich hier eine ungewöhnliche bildende Kraft mit ausgesprochenem koloristischen Talent



Der Streit der Königinnen. Von Frank Kirchbach

gepaart zeigte. Dies führte zur Übertragung der Ausmalung des Nibelungensaals in der Drachenburg a. R. an ihn, wo er die markigen Gestalten des alten Gedichtes uns in einer Reihe von glänzenden Bildern und in ebenso neuer als hochdramatischer, wenn auch nicht immer tiefer Auffassung vorführte. Als besonders gelungen ist hier der Streit der beiden Königinnen an der Kirchthüre, dann Siegfrieds Ermordung zu bezeichnen. Ohne Zweifel können sich diese Szenen neben denen Schnorrs sehr wohl behaupten, wenn sie auch die Wucht und das echtgermanisch reckenhafte Wesen derer des Cornelius mit ihrem Dürer entlehnten mythischen Zauber allerdings nicht erreichen, ja überhaupt etwas modernisiert erscheinen. — Umso entschiedener ist die koloristische Begabung, die der nun nach Paris wandernde und dort unter Munkacsys Einfluß geratende Maler auch bei einem „Ganymed" bethätigte. 1884 zurückgekehrt hat er seither einen die Händler aus dem Tempel treibenden Christus gemalt, ein riesiges Bild, das eine in Deutschland leider noch immer viel zu seltene Beherrschung der künstlerischen Mittel zeigt, dessen etwas akademischer Naturalismus aber zu solch mythisch-symbolischem Stoff nicht völlig passen will, ihm an Glaubwürdigkeit raubt, statt dieselbe zu erhöhen. — Dagegen entschädigt hier, wie bei den Paul Veroneseschen Bildern, der ungewöhnlich große malerische Reiz für die mangelnde Tiefe der Auffassung.

Kirchbach vielfach verwandt in seiner, die belgische Schule der Pauwels und Pohle verratenden Art ist ein anderer Dresdener Otto Wolff (geb. in Oschatz 1855), der von Dresden dann aber nach Paris ging und an der dortigen Akademie Bouguereaus Schüler ward. Nach einem Jahre kehrte er hieher zurück und malte einen Christus und die Ehebrecherin lebensgroß mit ausgesprochenem



Christus und die Ehebrecherin. Von Otto Wolf
Photographieverlag der Photographischen Union in München

koloristischen Talent, das allerdings weit eher an Makart, als an den Klassizisten Bouguereau erinnerte. Drängte sich auch das Kostümliche etwas zu sehr vor, so ist doch auch bei ihm die Beherrschung der Darstellungsmittel eine vollendete und erfreuliche, sobald man diese ganz ans Modell gebundene Schultradition überhaupt zugibt. Indes besitzt Wolf zu viel Eigenartiges, als daß er nicht eine Zukunft haben sollte, was er seither denn auch durch seine mit der feinsten Charakteristik durchgeführte „Aufnahme einer Novize" in wohlthuendster Weise bewiesen hat.

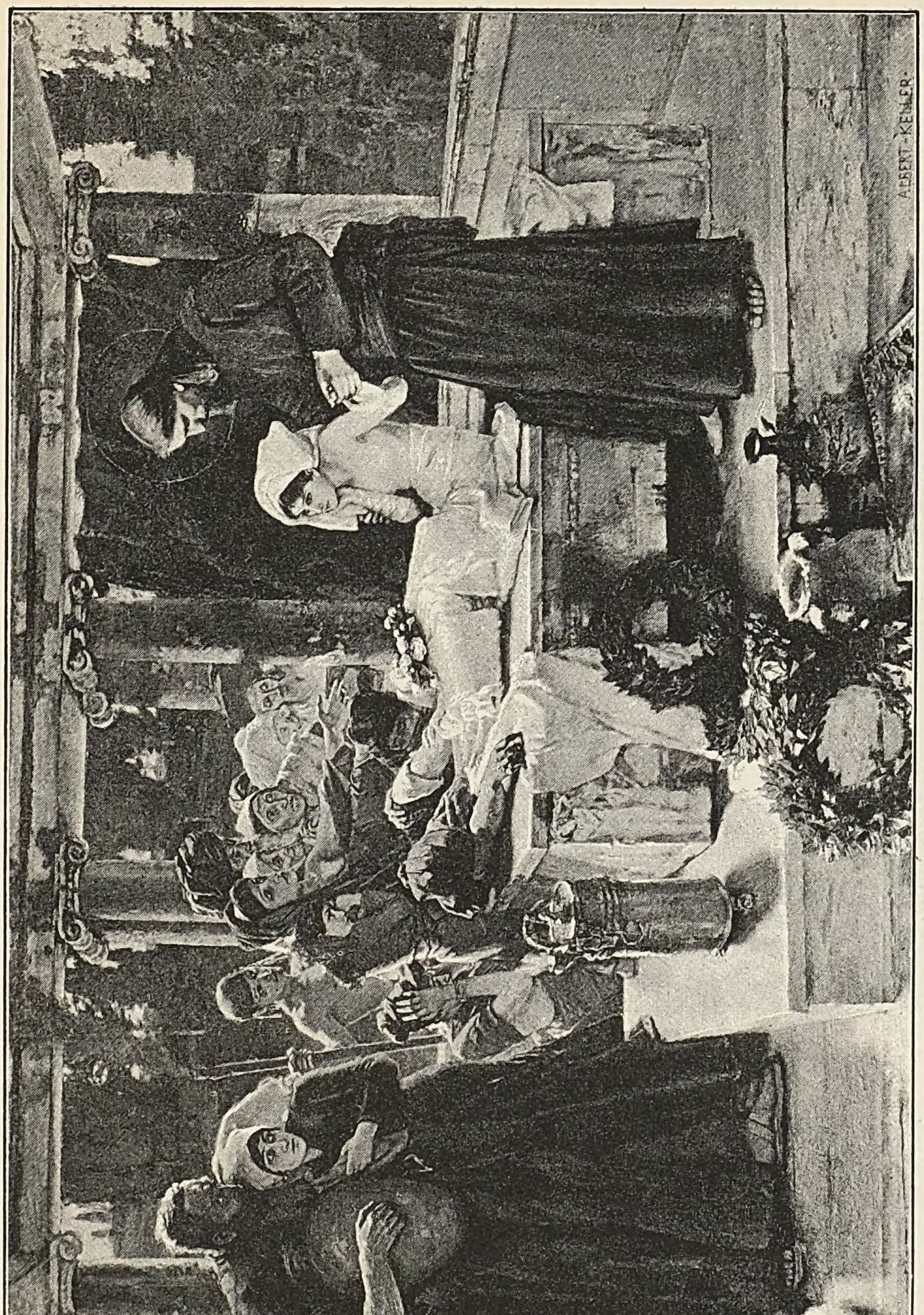
Ebenfalls Wolf in der Bevorzugung des Malerischen ähnlich, nur noch freier und eigenartiger, erscheint der uns als Sittenbildmaler Rambergscher Schule bereits bekannt gewordene Albert Keller in seinem „Jairi Töchterlein", (N. Pinakothek) unstreitig einer der fesselndsten Schöpfungen dieser neuesten Münchener Schule. Wie Wolf und Kirchbach das semitische Element in sämtlichen Anwesenden stark betonend, verlegte er die Szene in eine säulengetragene, offene Halle, wo die Leiche des Kindes aufgebahrt war, das eben durch Christi Berührung zu neuem Leben erwacht. Das Erschrecken und Staunen der um das Bett versammelten Verwandtschaft ist nicht weniger gut gegeben als das liebliche Mädchen selber und die ganze sonnige und freudige Szenerie mit dem Ausblick auf den Garten. —

Selten hat ein Künstler alle Welt so durch seine raschen Fortschritte verblüfft, als ein weiterer Schüler Al. Wagners, Julius von Payer, der bekannte Nordpolfahrer, welcher, nachdem er allerdings von Jugend auf sich mit Zeichnen beschäftigt, hier 1881 ganz zur Malerei überging und nun gleich auf seinem ersten Bild den Untergang der letzten Reste der Franklinschen Expedition in der „Bay des Todes" lebensgroß mit einer stimmungsvollen Kraft und Großartigkeit schilderte, die nur durch die Macht der eigenen Erinnerungen zu erklären war. Jedenfalls bewies das Bild, daß man auch ganz moderne Vorgänge zu einer ergreifenden Tragödie gestalten kann. Ob der später nach Paris zu Munkacsy gegangene Künstler das gehalten hat, was er mit diesem Erstling versprach, ist noch nicht bekannt geworden. —

Wir schließen hier am zweckmäßigsten die weiteren Künstler der Pilotyschule an, die sich mit Geschichtsmalerei beschäftigt und dabei das Hauptgewicht auf den malerischen Reiz des Dargestellten gelegt haben. So Ludwig von Langenmantel (geb. 1854 in Kelheim), der 1874 bei Piloty eintrat und 1876 neben einer Anzahl geschickt ausgeführter dekorativer Arbeiten mit einer Verhaftung Lavoisiers in der Schreckenszeit Aufsehen erregte, die innerhalb der Schultradition viel Verdienstliches hatte. Auch ein 1879 gemalter Savonarola, der gegen den Luxus predigt, zeigt gute Anordnung und malerische Ausführung, wogegen freilich die Charakteristik des nationalen Typus so wenig befriedigen konnte, als bei den Sansculotten. —

* 20. X. 37 (8) Auch der Amerikaner David Neal (geb. 1837 zu Lowell, Massachusetts), der schon 1867 nach München kam und erst Architekturmaler unter Ainmillers Leitung ward, ging in Pilotys Schule 1869 zur Historie oder vielmehr zur Kostümmalerei über, malte eine Begegnung der „Maria Stuart mit Riccio", wo die Architektur freilich verstandener war, als die Charaktere, dann schon besser „James Watt", 1883 endlich einen „Cromwell, der den Milton besucht", ein Bild, das mehr Verständnis des dem amerikanischen Wesen so verwandten Charakters zeigt, wo aber, wie gewöhnlich in der Pilotyschen Schule, allerhand Nebendinge die Aufmerksamkeit am meisten fesseln. Mit diesem ausgesprochenen koloristischen Talent ist Neal später ganz zum

† 2. V. 1915



Erweckung von Jairi Töchterlein. Von Albert Keller
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

25*

Porträt übergegangen und hat da in seiner Heimat, deren Menschen er verstand, eine lange Reihe in ihrer Art sehr reizvoller, oft an Lawrence erinnernder Bilder geschaffen. —

Von der dekorativen Seite her kam auch Franz Widnmann (geb. 1846 zu Kipfenberg, M.-Franken) zur Historie, da er schon in der Zeichnungsschule des Kunstgewerbevereins gebildet ward, dann in die Pilotyschule eintrat und dort als Erstlingsbild einen Alba bei der Gräfin von Rudolstadt malte. Es folgten dekorative Bilder für den Speisesaal des Pringsheimschen Hauses in Berlin, so eine Allegorie der Jagd u. a. m., dann Plafond- und Thürfüllungen im Palais des



Cromwell bei John Milton. Von David Neal
Photographieverlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin

Prinzen Leopold hier. Ein Staatsstipendium führte ihn jetzt nach Italien, das auf seinen Geschmack nicht ohne Einfluß blieb. Auch nach der Rückkehr machte er fortwährend kunstgewerbliche Entwürfe, später besonders zur Außen- und Innendekoration des Schloßes Herrenchiemsee (Trophäen und Figurengruppen), was denn zu seiner Verwendung für Decken- und Wandgemälde dort führte, die jedenfalls ob ihres Stilgefühls und ihrer harmonischen Erscheinung zu den besten gehören, obwohl ihnen eine energisch ausgesprochene Eigenart abgeht. Das bedeutendste derselben ist „Der Triumph des Mars" Deckengemälde im Saal der Garden.

Solche Eigenart hätte wohl Hugo Frhr. von Habermann (geb. zu Dillingen 1849) der erst Jurist, 1871 der Themis Lebewohl sagte und in die Akademie, später auch ins Pilotysche Atelier eintrat und bis 1877 blieb. — Dort malte er 1876 auch eine hl. Katharina als Altarbild voll an Holbein erinnernder

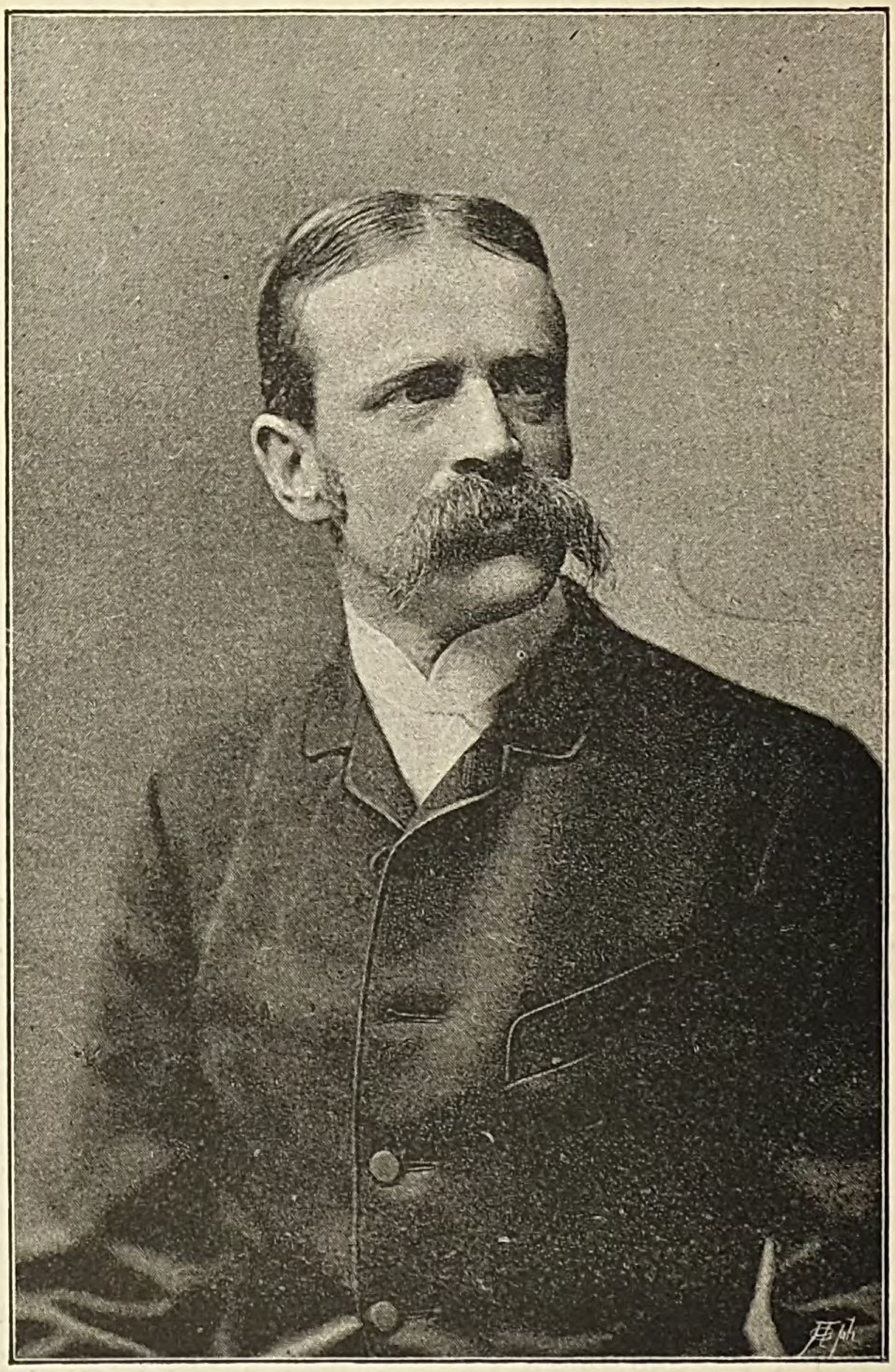
Anmut, allerhand Porträts und Sittenbilder. Nachdem er Italien, Paris und Brüssel besucht und dabei, wie so viele, einen guten Teil seiner Eigentümlichkeit eingebüßt hatte, erlangte er sie doch halbwegs wieder bei einem großen Damenporträt in Schwarz, voll Eleganz und süßer Melancholie des Ausdrucks. Die Berliner Ausstellung enthielt von ihm die ärztliche Beratung über ein „Sorgenkind", einen Knaben, der die Anlage zum Brustleiden offenbar von der ängstlich daneben sitzenden Mutter geerbt. Nicht ohne Stilgefühl energisch gegeben ließ die Szene doch das fein Empfindungsvolle der früheren Bilder vermissen.

Ähnlich spezifisch malerischer Richtung, doch mit mehr Humor gemischt, gehört Ernst Meisel (geb. 1838 zu Lichta, Schwarzburg-Rudolstadt) an, der, ebenfalls Pilotyschüler, die Historie auch mehr von der romantischen Seite, wenn auch nicht ohne ausgesprochenes Talent auffaßte, und erst eine „Marie Antoinette" mit ihrem Sohn im Gebet, dann „Ludwig XVI. letzte Zusammenkunft mit seiner Familie", ein „Vermächtnis", endlich 1883 charmant witzig und humoristisch die „Vorstellung eines jungen Kavaliers bei einer Dame" durch einen Bischof, etwa den von Bamberg, Weislingen der Adelheid präsentierend gab. Das gelang ihm viel besser, als französische Könige und Königinnen.

Ungefähr dasselbe könnte man von Heinrich Stelzner sagen, der sich besonders die Reformationsgeschichte ausersehen und 1873 einen protestantischen Gottesdienst während des dreißigjährigen Krieges, 1886 einen Luther u. a. gemalt hat. Zu den vielen Dame Themis mit den Musen vertauschenden Künstlern gehört auch Eugen Stieler (geb. München 1849) als Sohn des Porträtmalers. Nach jener Umsattelung Schüler Pilotys geworden, malte er einen „Hamlet", „Szene im Volkstheater", Porträte, erwarb sich aber besonderes Verdienste als Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft. Als unmittelbarer Schüler Makarts kam Ernst Berger (geb. 1857 in Wien) 1882 nach München und malte erst einen „Fondaco dei Turchi", dann 1886 einen „Jungbrunnen" ganz im Geschmacke Makarts, nur trockener und ohne dessen reizvolle Malerei.

Zu den vielen, französisch beeinflußten Künstlern gehört auch Fritz von Uhde (geb. in Wolkenburg 1848), der früh seine Begabung zur Kunst zeigend, aber an der Dresdener Akademie abgeschreckt, nunmehr erst sächsischer Reiteroffizier ward und als solcher die Kriege von 1866 und 1870 mitmachte, dann aber, nachdem er bloß im letzteren 22 Schlachten und Gefechten beigewohnt, und es zum Rittmeister gebracht, nach dem Frieden, um 1876, den Säbel mit dem Pinsel definitiv vertauschte. Kann es nun gar keine Frage sein, daß es auf die Schule im ganzen von höchst vorteilhaftem Einfluß war, daß eine so sehr große Anzahl Künstler jene beiden Feldzüge meist als Offiziere mitmachten, so kam dies in der Regel als eine kühnere und männlichere Gesinnung und sehr erweiterte Welt- und Menschenkenntnis der Kunst zu gute und hat nicht wenig zu ihrem glänzenden Aufschwunge nach 1870, besonders aber auch zu ihrer größeren Volkstümlichkeit beigetragen. Denn die Künstler verlernten es da, sich als eine abgeschlossene Kaste zu betrachten, deren Interessen mit denen der übrigen Menschheit nichts gemein hätten; sie fühlten sich an das neue Reich, das sie erfechten geholfen, viel inniger gebunden und hatten den Sinn erweitert, durch die gewaltigen Schicksalswechsel, deren Zeuge sie gewesen. Das führte

nun bei dem aristokratischen Kreisen entsproßenen Uhde zu einer Art Verherrlichung des Proletariertums, machte ihn zum Anwalt der „Enterbten", ja er ist der erste Maler mit eigentlich sozialistischem Anstrich geworden. Als er die Malerei in Dresden, freilich etwas dilettantisch, d. h. mit Überspringung des strengen akademischen Studiums wieder anfing, suchte er bei seiner unzweifelhaft bedeutenden Begabung dasselbe durch das Studium Menzels, dann Makarts, endlich Rembrandts zu ersetzen. Letzteren mit Geschick imitierend, kam er 1877 nach München, suchte vergeblich erst bei Piloty, dann bei Diez oder Lindenschmit anzukommen, und arbeitete nun eine Zeitlang allein. Dann verließ er München, um in Paris Munkacsys Schüler zu werden. Als solcher malte er 1881 ein „Familienkonzert", das bereits Aufmerksamkeit erregte. Nun ging er zurück nach München und übergoß seine Bilder mit Milch, um das „Plein air" der Impressionisten herzustellen. Durch eine 1882 gemachte Reise nach Holland, dessen abgeschlossenes Volksleben wie eigenartige Natur ihn mächtig anzogen, geriet er auf die Darstellung derselben und malte nun eine Anzahl harmloser Szenen daher, so „die Nähschule", „der Orgelmann kommt" u. a. m., durch deren schlichte Wahrheit und auffallende Eigenart er trotz der Häßlichkeit seiner Typen bereits im Pariser Salon Aufmerksamkeit erregte, da reines Naturgefühl dort immer am meisten auffällt. — Unaufhörlich die Natur studierend erregte er auf der Münchener Ausstellung von 1883 nicht geringes Entsetzen durch ein Dutzend auf grünem Anger sich in der Bearbeitung ihrer Kalbfelle übender Trommler, unter denen er sich offenbar die stupidesten mit besonderer Vorliebe ausgesucht. Auf dem Bilde war alles hellblau und weiß, nicht nur die Uniformen, so daß man im Ärger über diese Herausforderung alles Schönheitsgefühl ganz vergaß, daß die holländischen Volksszenen des Künstlers daneben viel Feines, besonders im Kolorit, enthielten. —



Fritz von Uhde
Nach einer Naturaufnahme

Liebermann



Lasset die Kindlein zu mir kommen. Von Fritz von Uhde

Photographieverlag der Photographischen Union in München

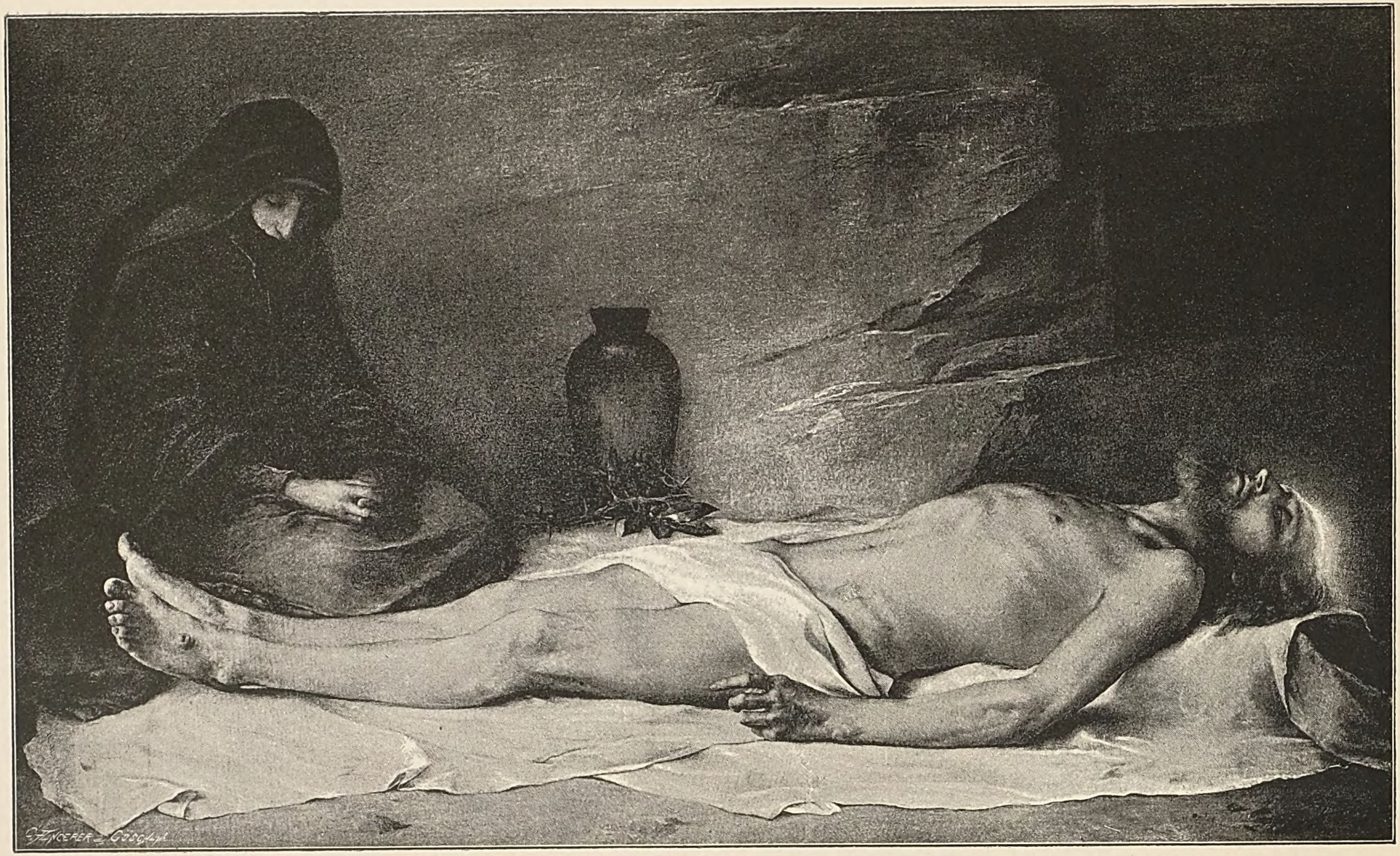
Nun nahm sich der ob seiner beharrlichen Ablehnung gereizte Künstler aber bald zu einer Leistung zusammen, die man als energische Verkündung einer wenn auch Menzel verwandten, doch in den Darstellungsmitteln, wie in der Auffassung völlig neuen Richtung schon nicht mehr mit Achselzucken abthun konnte, je entschlossener dieser 1884 entstandene „Christus als Kinderfreund" aller bisherigen Tradition ins Gesicht schlug. Denn das war ein richtiger Proletarierheiland, der da, selber müde und abgeschabt, in eine arme Arbeiterstube der Vorstadt eingetreten war und die Kinder um seinen Sitz versammelt hatte, während die Alten in ehrerbietiger Entfernung bleiben. Wie aber die Kleinen zu dem fremden Mann mit den edlen abgehärmten Zügen sich mächtig hingezogen fühlten, das war mit hinreißender Schönheit dargestellt, obwohl sie selber so schmutzig und zerlumpt aussahen, als die schlechtgenährten Kinder armer Arbeiter eben thun. — Das lebensgroße Bild wirkte epochemachend, erhielt auf der Pariser Ausstellung eine goldene Medaille und ziert das Museum in Leipzig. Der Maler aber, der sich nun nach vielem Umhertasten endlich seinen extrem naturalistischen Stil gebildet, hat seither noch ein „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast", wo er den Eintretenden sich wirklich an den Tisch einer armen Arbeiterfamilie setzen läßt (Nationalgalerie), ferner einen Christus in Emmaus, dann ein großes Abendmahl 1886, endlich 1887 eine „Bergpredigt" gemalt, wo er immer Christus unter ganz modernen Arbeitern als Freund der Armen und Gedrückten darstellt. Mit mehr oder weniger Glück gewiß, da diese nichts weniger als naive, sondern im Gegenteil sehr absichtliche Kunstrichtung trotz unbestreitbarem Talent doch heute noch an dem Fehler ungenügenden Könnens leidet, ihre schlotterige Formengebung, bald reizvolle, noch häufiger graue und unerfreuliche Malerei weit entfernt von der meisterhaften Beherrschung der Darstellungsmittel ist, wie sie uns ähnliche Szenen des Murillo oder Rembrandt so bewundernswürdig macht. Diese mangelnde Beherrschung des Handwerks der Kunst scheint demnach ebenso erbliche Krankheit bei diesen Naturalisten werden zu sollen, wie sie es bei den deutschen romantischen Klassizisten war, nur daß diese das Malen, wie jene das Zeichnen nie bewältigen lernen wollten, denn hier steht Uhde auch hinter dem ihm sonst, vorab in der schlichten Wahrheit des Ausdrucks der Figuren verwandten Ed. v. Gebhardt in Düsseldorf entschieden zurück. Es muß sich nun zeigen, ob es ihm gelingen wird, das ihm Fehlende noch zu erobern. — Aber selbst wenn ihm das nicht glückte, so wäre doch sein Verdienst unbestreitbar, der Kunst durch seine Einführung des modern städtischen Proletariats als Stand ein weites Gebiet gewonnen zu haben.

Ludwig Löfftz und seine Schule

Sahen wir nun schon bei Diez eine direkt auf dem Studium der alten niederländischen, wie oberdeutschen klassischen Malerei beruhende Richtung entstehen, so trat diese Tendenz zum Zurückgreifen auf die Alten bald noch entschiedener bei einem hochbegabten Künstler hervor, der damit mehr als fast irgend ein anderer seit Piloty schulbildend gewirkt hat, da sein Lehrtalent nicht weniger groß zu sein scheint, als sein eigenes Schaffen durchaus von klassischen Vorbildern bestimmt. — Unstreitig hat Ludwig Löfftz dadurch nicht wenig zu der Wendung beigetragen, welche ein Teil der Münchener Schule von 1880 an unter seinem Einfluß nimmt, und die man als

einen koloristischen Klassizismus bezeichnen könnte. — Aber während der verwandte Diez und seine Schule, wie vor ihm Lindenschmit, die Darstellung des nationalen Lebens der Vergangenheit zu ihrer Hauptaufgabe machen, und hier auf einem durchaus festen und gesunden Boden stehen, so fehlt dieser bestimmte Inhalt Löfftz, wie seiner Schule, und es läßt sich darum noch nicht absehen, was und ob daraus etwas wirklich Neues entstehen wird. Dennoch ist der nationale Zug auch ihnen keineswegs abzusprechen; er liegt aber mehr als in der Stoffwahl, in der Form der Behandlung, zunächst in jener gründlichen Verbannung des Gipskopfes, die sie mit den eben genannten Schulen teilen.

Ludwig Löfftz ist als der Sohn eines Tapetenfabrikanten zu Darmstadt 1845 geboren. Erst zum Kaufmann, dann zum Tapezierer erzogen, verlor er damit einen guten Teil seiner Jugendzeit, obwohl er schon damals, bei entschiedener Begabung für die Kunst, die Galerie viel besuchte und beständig mit Künstlern verkehrte. Endlich setzte er es durch, die unter des Cornelianers Rudolf Hofmann Leitung stehende Kunstschule besuchen zu dürfen, die er dann 1869 mit der Krelingschen in Nürnberg vertauschte und dort Schüler seines Landsmanns Raupp ward. Nach ein paar Jahren konnte er indes der Anziehungskraft Münchens nicht länger widerstehen und trat bei Diez ein, in dessen Schule sich alle Talente drängten, und wo er bis 1873 blieb. Hier entstand nun der „Tröbelmarkt, eine Nürnberger Erinnerung, der er bald den „Radierer" folgen ließ, ein köstliches kleines Kabinettsstück im Geschmack Netschers, das bereits seine Tendenz, sich immer an beliebige Alte anzuschließen, freilich auch sich von Bildern statt von der Natur inspirieren zu lassen, auffallend offenbarte. Hierauf entstand eine Anzahl frei erfundener, genialer Landschaften, wo er bald an Salvator Rosa, bald an Rottmann erinnerte, also wiederum nicht von einer Naturanschauung ausging, aber doch bald durch den barocken Humor, bald durch die düstere Poesie der Auffassung fesselte. Bei jedem neuen Bilde sich ein neues Problem stellend, ging er dann wieder zur Figurenmalerei über und verarbeitete den Kopf Franz Liszts zu einem orgelspielenden Kardinal (1876) im Geschmacke der Altitaliener, aber mit solch harmonischer Glut der Farbe und so geistvoller Auffassung, daß er schon Aufsehen damit machte. Er ließ ihm einen Wucherer folgen, der einen jungen Verschwender plündert, während dieser ihm die Tochter verführt, ganz in der Art des Quinten Massys oder Marinus von Roymerswale. Dann brachte er, 1879, einen Erasmus am Schreibtisch so köstlich, daß Holbein den eitlen Gelehrten gemalt haben konnte. Dazwischen entstand nun noch im Landshuter Rathaus ein Stück des Hochzeitszuges Ludwigs des Reichen, wo er mit Spieß, Weigand und Rud. Seitz um die Palme rang. — Auch für das Münchener Rathaus malte er ein Bild im altdeutschen Geschmack, dem er dann in Pastell den Studienkopf eines Mädchens ganz im Stil des Leonardo oder Luini folgen ließ und deren süßem Zauber sehr nahe kam. Es folgte 1883 eine lebensgroße Pietà (N. Pinakothek), die direkt an Murillos oder Riberas schwärzlichen Ton erinnerte, aber sowohl in der Behandlung des ausgestreckt im Vordergrunde liegenden fahlen Christuskörpers, als der im Hintergrundsdunkel jammernd knieenden Frauengestalt so geistvoll und gediegen ist, daß man sich schon daran erinnern muß, wie Raffael auch nacheinander von Perugino, Francia, Fra Bartolommeo und Michelangelo beeinflußt ward, um den richtigen Standpunkt für die Beurteilung der weit über bloße Imitation hinausgehenden, mit seltener Feinheit und Innigkeit der Empfindung verbundenen Art des Löfftz zu finden.



Die heilige Magdalena vor dem Leichnam Christi. Von Ludwig Löfftz

Diese Gediegenheit und Feinheit des Künstlers versammelte denn auch alsbald eine große Schule um ihn, als er 1880 zum Professor an der Akademie ernannt ward. Er aber ließ dem Christus eine holländische Frau folgen, die am Fenster arbeitend ihrem sich eifrig im Stricken übenden Töchterlein mit mütterlichem Wohlgefallen zusieht. Es wäre aber schwierig, den bei gleich liebevoller Ausführung weit über die Dow und Slingelandt hinausgehenden seelenvollen Zauber zu schildern, mit dem der Meister dies köstliche Bild ausgestattet hat, das man dem Besten an die Seite setzen kann, was die niederländische Schule in dieser Art geleistet. Denn während sie in der Regel bloß ein schönes Bild machen will, ist es ihm um einen tief innerlichen Vorgang zu thun; würde sie bloß die hübsche Mutter gezeigt haben, so schildert er die Mutterliebe mit hinreißender Anmut. Dieses Kabinettsstück von unerreichter Feinheit löste er bald durch eine riesige Auferstehung Mariä für den Freisinger Dom ab, wo die Himmelskönigin voll frommer Seligkeit emporgehoben, nicht weniger Gediegenheit verspricht und dabei das schönste Stilgefühl zeigt. So stehen wir denn hier vor einer der eigenartigsten Künstlernaturen und einem psychologischen Problem zugleich, da Löfftz weltweit entfernt ist von der Flachheit eines Dietrici und anderer äußerlicher Nachahmer, sondern allemal auf dem Wege des gründlichsten Naturstudiums zu einem ähnlichen Resultat zu kommen strebt, wie seine Vorbilder, die er gleichzeitig aber immer nach irgend einer Seite hin zu übertreffen sucht und ihnen gerade dadurch frei und selbstschöpferisch gegenübersteht.

Dem seinigen sehr verwandt, nur sich auf einen weit engeren Kreis einschränkend, erscheint das Talent seines bis jetzt berühmtesten Schülers, des Claus Meyer (geb. 1856 zu Linden bei Hannover), Sohn eines kunstliebenden Bierbrauers, der selber lange hier verweilt hatte, war er erst vom Landsmann Kreling angezogen, 1875 an die Nürnberger Kunstschule gegangen und dort Schüler von Raupp geworden. In der herrlichen Stadt scheinen ihn vor allem die Bauwerke angezogen und bewogen zu haben, sich in die Zeit der Renaissance zu vertiefen. Schon 1876 vertauschte er indes Nürnberg mit München und besuchte dort die Kunstgewerbeschule unter Barth. Nachdem er 1877—78 sein Dienstjahr abgemacht, ging er erst in Alex. Wagners Atelier, arbeitete dann ein Jahr für sich, um dann noch bei Löfftz ein Jahr zu studieren. Durch diesen ward er nun offenbar auf das Studium der alten Niederländer hingewiesen. Um 1883 besuchte er dann noch mit Paul Höcker und Graf Kalkreuth jr. die Niederlande selber, wo ihm Holland einen umso tieferen Eindruck gemacht zu haben scheint, als es seiner niederdeutschen Heimat so durchaus verwandt und nur viel weniger modernisiert ist. Schon vorher hatte er indes durch sein Erstlingsbild „Lesende Klosterschüler" großes Aufsehen gemacht, ob der Feinheit und koloristischen Harmonie der Ausführung und der Lebendigkeit, mit der er sich in solch weit zurückliegende Periode zu versetzen gewußt. Er ließ ihm eine holländische Familienszene ganz im Geschmacke des Metsu folgen, wo der Mann vergnüglich die Thonpfeife raucht und die Frau spinnt. Die Ausstellung von 1883 zierte er dann mit seinem Hauptwerk „Aus einem Beguinenkloster", wo er offenbar die Eindrücke verwertete, die ihm das riesige Beguinenkloster in Gent, wie wohl jedem Besucher zurückgelassen. Glaubt man doch dort mitten in der Zeit der Mieris und Pieter de Hooch zu leben! In einem ganz dem letzteren entnommenen Gemache sieht man am Fenster emsig mit Nähen von Weißzeug beschäftigt fünf jüngere und ältere Schwestern um einen Tisch herumsitzen, während die Oberin ein Stück Leinwand,

das ihr eine Schwester vorlegt, auf seine Güte untersucht. Wie verschieden auch unter sich, zeigen doch alle diese sieben Frauen solche Reinheit und innere Ruhe, solch schönen Seelenfrieden, bei völligem Abgeschlossenhaben mit der Welt und ihren Leidenschaften, dabei liegt so wohlthuend kühle Stille über dem Gemach, daß man den leisen Tritt einer vom Markt zurückkehrenden Schwester im Vorzimmer, wie das Ticken der Uhr hören zu müssen meint. Diese Schilderung des inneren Lebens der frommen Frauen geht also genau wie bei Löfftz weit über das hinaus, was ein Pieter de Hooch oder andere Niederländer jemals angestrebt haben, denn man glaubt jeder vom Gesicht ablesen zu können, was sie in dies Asyl getrieben, wo sie mit der Entsagung auch zugleich Glück oder doch Frieden gefunden. Dies alles war so ohne jede Spur von Sentimentalität und mit einer die Vorbilder beinahe erreichenden technischen Meisterschaft gegeben, daß der Erfolg denn auch ein vollkommener war, und der junge Meister sich mit diesem Bild sofort in die vorderste Reihe unserer Sittenbildmaler stellte, wie er durch die große goldene Medaille geehrt ward.

Ohne Zweifel gehört es zu den größten Vorzügen der Kunststadt München, daß man sich da ganz allein in Deutschland mit einem einzigen Werk alsbald die Aufmerksamkeit erringen, aller Welt bekannt werden kann. Es ist das einer der Hauptgründe, daß so viele Künstler aus allen Teilen des Vaterlandes immer wieder hierher strömen — um wenigstens ihren Ruf feststellen zu lassen oder ihn erst zu erwerben.

Claus Meyer ließ den Beguinen 1884 „Kannengießer" und „Musizierende Beguinen", dann 1886 „Raucher" und „Würfler", abermals Holländer im Kostüm des 17. Jahrhunderts folgen, die, vielleicht noch größere technische Meisterschaft zeigend, ihm auch in Berlin die große goldene Medaille der Jubiläums-Ausstellung und in München den Professortitel eintrugen, obwohl sie bei derselben Feinheit seelenvoller Charakteristik doch jener Schönheit und Unmittelbarkeit der Empfindung entbehren, welche die unserer heutigen Zeit angehörigen Beguinen so hinreißend macht. Da Meyer, genau wie Löfftz, nur auf dem Wege des gewissenhaftesten Naturstudiums zu solchen Szenen kommt wie seine holländischen Vorbilder, so kann man indes um so weniger von bloßer Imitation sprechen, als er in der Darstellung des inneren Lebens entschieden weit Bedeutenderes anstrebt, als sie.

Claus Meyer vielfach ähnlich in der Veranlagung erscheint Walter Firle (geb. 1859 in Breslau), der ebenfalls Löfftz-Schüler, zuerst 1884 Aufsehen durch eine fast lebensgroß ausgeführte „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause" (National-Galerie) machte, wo er die im Kreise herumstehenden und ein frommes Lied singenden, schon erwachsenen Mädchen mit einem kaum geringeren Zauber der Unschuld und Reinheit auszustatten wußte, als Meyer seine Beguinen und diese Stimmung durch die eines von der einfallenden Morgensonne erleuchteten Gemaches noch sehr erhöhte. Auch „Zwei Waisen" zeigen dieselben Vorzüge, während eine „Sonntagsschule", wo er die hochpoetische Vorsteherin des „Waisenhauses" durch einen allerdings sehr viel prosaischeren Schullehrer ersetzte, trotz der trefflich realistischen Charakteristik der Kinder allerdings nicht so ansprechen konnte. — Gleichwohl scheint Firle nicht weniger zu versprechen, als sein so rasch berühmt gewordener Vorgänger, schon weil er keine Anlehnung irgend welcher Art an alte Meister zeigt, also allerdings mit weit größeren Schwierigkeiten zu ringen hat, dafür aber auch eigenartiger bleibt, nicht der Gefahr bloßen Nachahmens verfällt.



Aus einem Beguinenkloster. Von Klaus Meyer

Photographieverlag von Rud. Schuster in Berlin

Das Kleeblatt vielversprechender Löfftz-Schüler wird vervollständigt durch den Norweger Frithiof Smith (geb. zu Christiania 1859), der, die Schule von 1880 bis 1884 besuchend, erst „Kaffeeschwestern" voll Humor malte, dann aber auf einmal bei einem Bilde „In der Kirche" durch eine solche Schärfe der Charakteristik einer echten Münchener Szene überraschte, daß sein Bild in keiner Weise hinter denen seiner Vormänner zurückblieb. Es führt uns in eine kleine Kapelle der Münchener Vororte, etwa an einem Sonntag Nachmittag, wo noch einige Gewohnheitsbesucher nach der Vesper zurückgeblieben sind, Betschwestern, die vom gedankenlosen Vaterunserplappern schon ganz dumm geworden, Greise und Bettler, dann ein paar Nonnen, die eine schon versteinert, die andere noch jung und schwer entsagend. Endlich zwei elegante Backfische, die sich wohl aus Neugier dahinein verlaufen, deren fröhliche Jugend und Schönheit aber das armselige Kirchlein mit seinen dumpfen



Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause. Von Walter Firle
Photographieverlag der Photographischen Union in München

Betern wie ein Sonnenstrahl erhellt. Diesem nach jeder Seite hin trefflichen, schlagende Wahrheit mit Schönheit und Eigenart sehr glücklich vereinigenden Werke ließ der Künstler leider bald eine „Gänseliesel" folgen, die, an Gedankenlosigkeit mit ihren weißröckigen Schutzbefohlenen sehr entschieden wetteiferte. — Wir aber sehen hier drei hochbegabte Künstlernaturen gleichzeitig durch ihr Zurückgreifen auf das, was den Vorzug der modernen vor der antiken Kunst ausmacht, die Verbindung der Seelenschönheit mit der leiblichen, mit der Reinheit, Unschuld, Keuschheit, Triumphe erringen, zu denen die Kunst der Renaissance ihre Heiligen verwandte; es ist aber klar, daß dies von unserer Zeit viel wirksamer geschieht, wenn sie diese Tugenden innerhalb, nicht außerhalb der Gesellschaft darstellt.

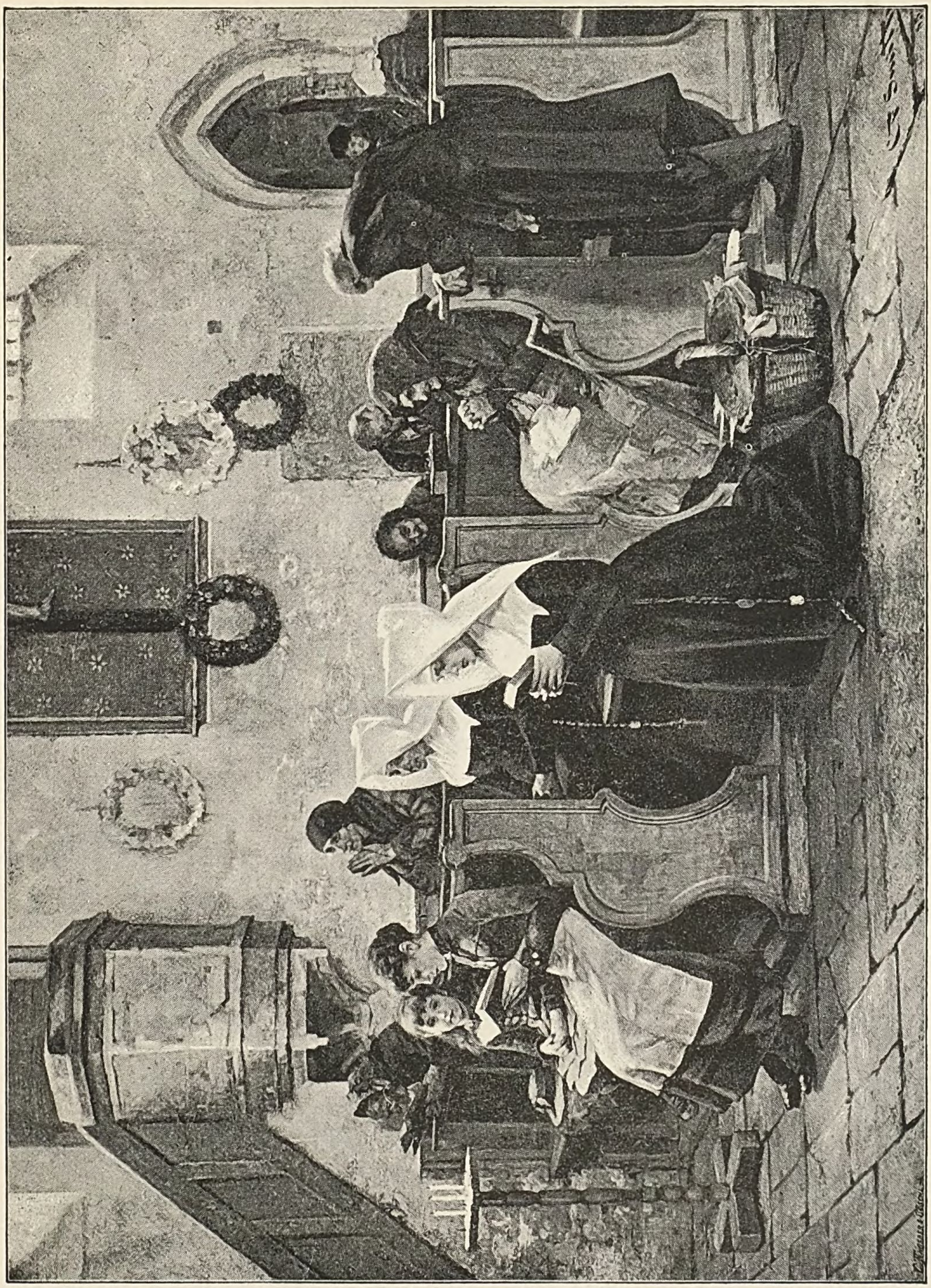
Ganz ins Münchener Volksleben hineingearbeitet hat sich auch der Grieche Georg Jakobides (geb. 1853 in Lesbos), der erst in Athen unter dem Piloty-Schüler Lytras gebildet, 1878 nach München kam und erst des Max, dann des Löfftz Schule bis 1883 besuchte und sich mit lebensgroßer Darstellung von allerhand Münchener typischen Figuren einen guten Ruf erwarb, nachdem er erst mit einer

Kreusa, dann einer Iphigenia und anderen Landsmänninnen wenig Glück gehabt, während sein „Böser Enkel", „Unersättlicher" und „Großmutters Liebling" sich als ganz kerngesunde, wenn auch etwas ungezogene Lieblinge alter Grazien und Großväter erweisen. — Wenn es aber Jakobides, wie vor ihm seinem Landsmann Gysis, oder dem Norweger Smith gleich so vielen anderen Fremden gelang, sich so ganz in das altbayrische Leben hineinzufinden, daß sie es gleich den Einheimischen darstellen konnten, so beweist das nur die außerordentliche Kraft der Assimilation, welche dies Leben hat, so daß sich alle München so zahlreich besuchenden fremden Künstler da bald vollständig verdeutschen, besonders wenn sie jung herkommen.

Schon als eines Genossen Walter Firles und Claus Meyers haben wir hier noch Paul Höckers zu gedenken, der ebenfalls ihre Schwärmerei für Holland und seine Bewohner teilend, sich 1883 erst durch ein kleines Holländermädchen, dann durch ein holländisches Familien-Inneres, sowie durch eine „Fischerhütte in Holstein" einen guten Ruf machte, den er aber, nach Berlin übergesiedelt, durch sein „Gefechtsschießen auf einem deutschen Panzer", 1886, und andere dem Leben der deutschen Marine entnommene Bilder nicht aufrecht erhalten konnte.

Zu den begabtesten und eigenartigsten Künstlern, die aus der Schule hervorgegangen, gehört Karl Rickelt (geb. in Lippstadt 1857), der durch längeren Aufenthalt in dem herrlichen Münster zuerst aufs deutsche Mittelalter hingewiesen ward und dann 1877 nach München kommend, erst in die Kunstgewerbeschule und dann bei Löfftz eintrat. Durch Mittellosigkeit ward er bald aufs Illustrieren hingewiesen, wo er für die Schützenzeitung 1881, dann zu Wolffs „Wildem Jäger" höchst talent- und phantasievolle Illustrationen zeichnete. Erst dann erhielt er endlich für die Drachenburg ein „Turnier in Köln" zu malen, eine Aufgabe, die er mit hervorragendem Talent und einer dramatischen Lebendigkeit sowie einem Verständnis der Zeit und ihrer Menschen löste, die dem in lebensgroßen Figuren ausgeführten Bild einen hohen Rang sichern. Seitdem war er mit Kartons zu Glasgemälden und Illustrieren beschäftigt, da sein zeichnerisches Können das koloristische allerdings überwiegt. — Unstreitig steckt in diesem Künstler allein das Zeug zu einem großen Historienmaler, und man möchte nur wünschen, daß er Gelegenheit fände, sein Talent zu entwickeln. Als eines ausgezeichneten Gliedes der Schule wäre auch noch Max Thedy zu erwähnen (geb. in München 1858), der erst bei Alex. Wagner und Diez gebildet, dann zu Löfftz überging und durch dessen auf das feinste Naturstudium hindrängende Art zu einem vortrefflichen Porträtmaler und Charakterdarsteller gemacht ward, nachdem er vorher durch eine „Büßende Magdalena", einen „Anachoreten" und „In Christo" die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Nach Weimar als Lehrer berufen, beschickte er von dort aus die Ausstellung in Berlin 1886 mit zwei so vortrefflich durchgeführten Charakterköpfen, daß sie ihm nicht nur eine goldene Medaille eintrugen, sondern jedenfalls auch zum besten zählten, was Derartiges vorhanden war. Sie vermittelten denn auch seine Übersiedlung dorthin.

Die Menge von Lehrern, welche von München um diese Zeit an andere Kunstschulen berufen wurden, so neben den nicht annehmenden Defregger nach Wien und Löfftz nach Berlin, Thedy und Kalkreuth jun. nebst Arnold nach Weimar, Grünenwald, Schraudolph jun. und Keller nach Stuttgart, Baisch und Schönleber nach Karlsruhe, Benczur nach Pest, Morgenstern jun. nach Breslau u. s. f. bewiesen vielleicht mehr als alles andere den steigenden Einfluß der Schule.



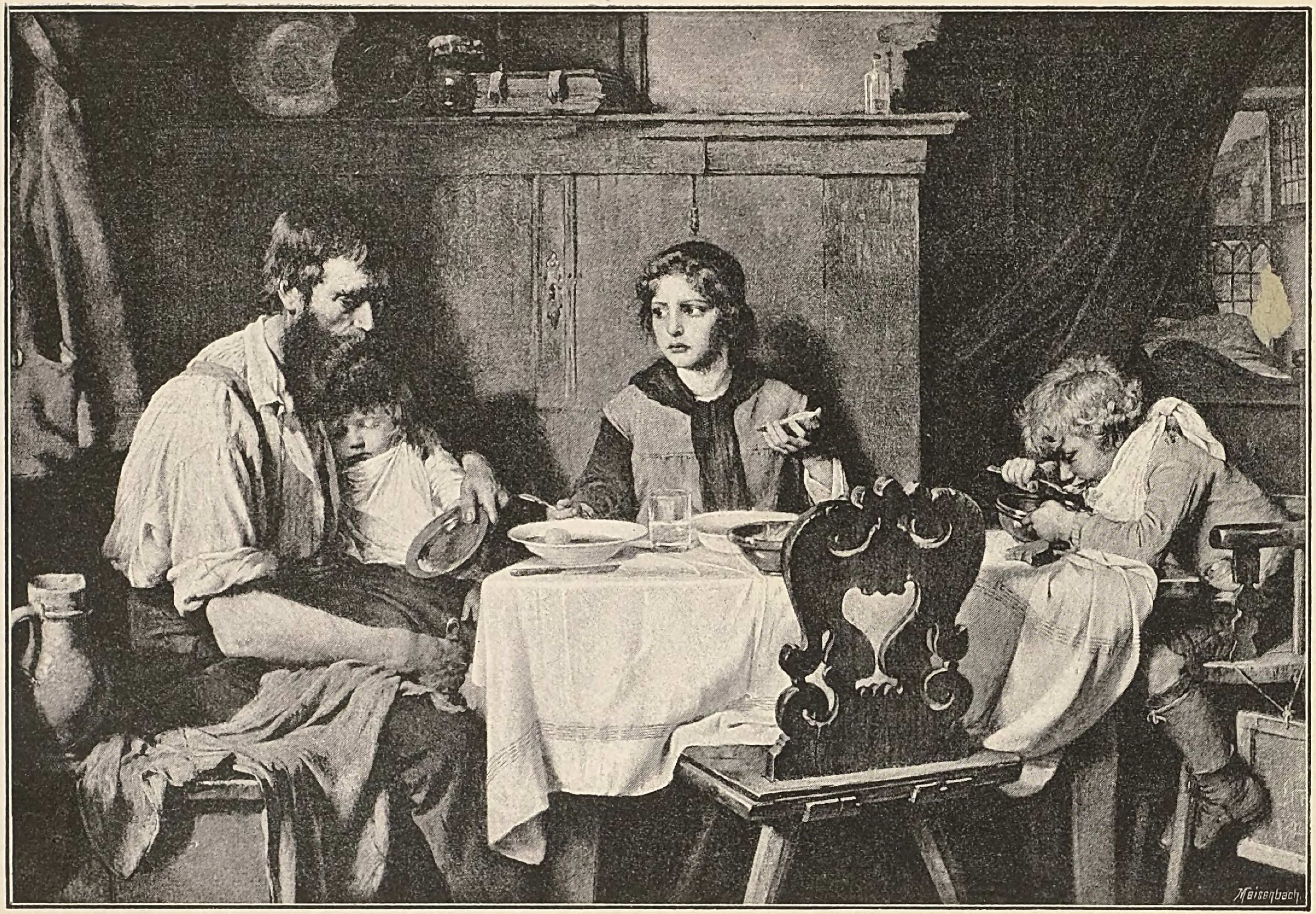
In der Dorfkirche. Von Frithiof Smith
Photographieverlag der Photographischen Union in München



Turnier in Köln unter Kaiser Maximilian. Von Karl Rickelt

Wie Thedy sich meist in Darstellungen von Einzelfiguren gefallend, verbindet der ebenfalls aus Löfftz' Schule hervorgegangene Ed. Selzam (geb. in Worms 1859) dieselben aber gern mit Landschaft, um so zu einem stimmungsvollen Eindruck zu kommen, den er bei seiner „Harfenspielerin", wie am „Sonntag" auch erreicht hat. Aus Wien, wo er Canons Schüler gewesen, kam dann A. von Schrötter (geb. Wien 1856) in die Löfftz' Schule, wo er mit viel Delikatesse kleine Kabinetts oder Kostümbilder in Netschers Art malte, die nicht ohne Verdienst sind. Unter den vielen Fremden, die Löfftz' Unterricht genossen, sind noch zwei Amerikaner F. H. Tompkins (geb. 1847 zu Hector, New-York) und Hermann Hartwich (geb. in New-York 1853) zu erwähnen, von denen der erstere mit einer „Mutter und Kind", „Mutterglück", endlich bei seiner in „Erinnerungen verlorenen Dame" einen feinen, schlichten Ton und anziehende, zur Melancholie neigende Empfindung zeigt, während der zweite, der 1877 München und Löfftz' Schule besuchte, sich dann der Darstellung von Interieurs mit Figuren und Tieren, überhaupt der landschaftlichen Natur zuwendete, die er mit geistvollem Vortrag und poetischer Empfindung ausführt.

Die allerdings meist von deutschen Einwanderern herstammenden und darum sich leichter hier als anderswo eingewöhnenden Amerikaner bildeten überhaupt in den letzten Jahren eine förmliche Kolonie in München, die ihren eigenen großen Klub hatte und deren hervorragendste Glieder zwei Piloty-Schüler, der schon besprochene David Neal und Toby Rosenthal waren. Letzterer (1848 zu Newhaven, Connecticut, als Sohn eines eingewanderten Schlesiers geboren), war früh nach San Francisco mit den Eltern gekommen und hatte dort von einem spanischen Maler Unterricht erhalten. Um 1865 kam er nach München, besuchte erst Raupps



Ein leerer Platz. Von Toby E. Rosenthal

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

und von 1868 an Pilotys Atelier, zu dessen ausgezeichnetsten Schülern er später zählte. Löfftz seiner ganzen Anlage nach vielfach verwandt, die schärfste Beobachtung und viel Phantasie mit ungewöhnlicher Willenskraft verbindend, gelang es ihm trotz geringer Leichtigkeit des Schaffens um so eher durch die eiserne Beharrlichkeit, mit welcher er nach Vollendung rang, es zu immer gediegeneren Schöpfungen zu bringen, als er seinen Bildern einen echt poetischen Gehalt zu geben verstand und sich nach und nach eine eigentümliche Formensprache von großem künstlerischen Reiz schuf, die er mit tiefem Gemüt beseelte. So erregte er 1874 viel Aufsehen mit einem Bilde „Elaine" nach Tennyson, wo die aufgebahrte Leiche der Verstorbenen von einem Klosterbruder über das Wasser gerudert wird, und er den phantastischen Inhalt des Gedichts schon durch die kühne Silhouette der einsam dahinziehenden Gruppe auszusprechen verstand. Sehr ansprechend ist auch der im Schoße seiner Familie orgelspielende Sebastian Bach 1870 (Museum in Leipzig). Weniger naturwüchsig erscheinen seine humoristischen Bilder, wie die alarmierte Mädchenpension (1876) und die Tanzstunde (1887) obwohl die letztere wenigstens den Charakter einer vornehmen Gesellschaft des Empire vortrefflich wiedergibt, wie sie sich durch einen französischen Tanzmeister im Contretanz unterrichten läßt. — Sein bestes Bild ist indes „Der leere Platz", ein armer deutscher Handwerker, dessen Blick bei Tische inmitten seiner drei Kinder auf die leere Stelle fällt, wo noch eben seine treue Gefährtin gesessen (1882). Das ist mit einer Tiefe der Empfindung beim Manne und mit einer Feinheit in Schilderung der verschiedenen Kindercharaktere, sowie mit einer Vollendung in allen Nebendingen gegeben, daß es sich dem besten anreiht, was unsere Malerei in dieser Art überhaupt geschaffen. Auch „Der Abschied" eines jungen Menschen vom Vaterhaus ist trefflich gelungen und ebenso die schauerliche Einmauerung der Konstanze Beverley nach Walter Scotts Marmion (1883) wo er den barbarischen und heuchlerischen Fanatismus einer weit zurückliegenden Periode kaum weniger ergreifend schilderte, als das Familienleben heutiger Handwerker. Überaus gediegen sind auch seine das Individuelle meisterlich herausarbeitenden Bildnisse in ihrem schwärzlichen, an die Spanier erinnernden Ton. Spezifisch amerikanisch ist freilich nichts an seiner im Gegenteil vollständig deutschen, aus dem Gemüt stammenden und zu demselben sprechenden Kunst.

Wie Rosenthal durch Raupps Schule gelaufen und jenem wenigstens in der scharfen Charakteristik und unermüdlichen Durcharbeitung seiner Vorwürfe verwandt ist Karl Seiler (geb. 1846 in Wiesbaden). Im leichten rheinischen Blut und dem witzigen Humor seinem Landsmann Knaus näher stehend, blieben in München seine nach der scharfen Art des Watteau reizend pikant gemalten und geistvoll aufgefaßten kleinen Kabinettsstücke bis zum Jahr 1883 ziemlich unbekannt, deren Stoffe er teils den Kämpfen von 1870, die er selber mitgemacht, oder dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entnahm. Aber nach dem Feldzuge, der ihm so reichen Stoff geboten und seinen Horizont mächtig erweitert hatte, war er erst in Düsseldorf, dann in Frankreich und England gewesen und hatte seitdem alle seine Bilder dorthin verkauft, so daß sich deren in Deutschland nur sehr wenige finden. Zu den bedeutendsten sollen ein „Rembrandt im Atelier", dann derselbe „Beim Notar" gehören, ebenso „Sir Jos. Reynolds Besuch beim sterbenden Gainsborough". In München sah man von ihm 1883 eine Gefechtsszene von 1870, wo drei preußische Soldaten aus einem französischen Hause herausfeuern — offenbar selbst erlebt, der

Wahrheit und Lebendigkeit nach zu urteilen. — Noch pikanter und glänzender, wenn auch nicht so unmittelbar, war die Vorlesung eines Manuskripts durch einen französischen Gelehrten, etwa Diderot, gegeben, wo die Zuhörer so vortrefflich charakterisiert erschienen, daß das Bild auch neben Meissonniers bekannter Szene sehr wohl bestand. Auf der Berliner Ausstellung von 1886 sah man dann von ihm nicht weniger gut „Die Aufhebung einer revolutionären Geheimdruckerei" — etwa in Mainz — und die „Hintertreppenpolitik" wo drei alte Diplomaten einander in die Ohren zischeln. — Sehr selten ist die Aufgabe der Kabinettsmalerei bei uns so verstanden worden, als durch Seiler.

Das bleibt indes dieser sonst so hochachtbaren Künstlergruppe neben Löfftz gemeinsam, daß keiner von ihnen naiv genannt werden kann, und daß das nationale



Die Aufhebung einer revolutionären Geheimdruckerei. Von Karl Seiler
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

Moment bei ihnen durchaus zurücktritt. Von Ursprünglichkeit könnte deshalb nur etwa bei Rickelt, Firle und Smith die Rede sein, die wenigstens einen eigenen Inhalt unzweifelhaft haben, der den anderen fehlt, die gleich Löfftz ihre Stoffe nehmen, wo sie sie finden.

Wir kommen nun noch auf verschiedene Künstler, die sich in keine der bisherigen Gruppen einreihen lassen und nur das Gemeinsame haben, daß sie alle der Historienmalerei strengeren Stils zuneigen. Damit gelangen wir auch auf eine Erscheinung, die umso bemerkenswerter ist, als sie mit der gleichzeitigen politischen Entwicklung ganz Hand in Hand geht: die Bildung und gewaltige Ausbreitung einer streng katholisch kirchlichen Kunst in München, wie Düsseldorf und Wien, die mit der übrigen Schule kaum irgend welche Verbindung unterhält, da ihre Vertreter, um der Protektion der Klerisei teilhaftig zu werden, erst auf orthodoxen Glauben

zuverlässig geaicht sein mußten. Dann strömten ihnen aber, allerdings meist herzlich schlecht bezahlte Bestellungen in Masse zu, und in ganz Oberschwaben und Oberbayern, wie dem Algäu und Franken gibt es kaum eine Dorfkirche, die nicht von München aus mit leider meist mittelmäßigen gelegentlich aber doch auch sehr guten Bildern, gemalten Glasfenstern, Heiligenfiguren, gotischen Altären oder Fresken in aller Stille verziert worden wäre. — Wie die gleichzeitig entstandene Zentrumspartei ihre eigene Tagespresse, Litteratur, ja selbst ihre eigene, nach kirchlichem Bedürfnis zugeschnittene Geschichtsschreibung und Archäologie besitzt, so bildete sie sich auch ihre eigene Kunst, veranstaltete eigene Ausstellungen, hatte besondere Kunstblätter sogar, kurz: der unheilvolle Riß zwischen diesem ultramontanen Teil der Nation und dem übrigen konnte nicht vollständiger gemacht und bewußter täglich erweitert werden. Hat sich nun dieser Gegensatz in neuerer Zeit erfreulich gemildert nach der Beendigung des „Kulturkampfes", so geschah dasselbe gleichzeitig in noch vermehrtem Maße bei der sozialistischen Partei, die ja bekanntlich ihr ganz einseitiges Klassen-Interesse noch viel vollständiger von dem der übrigen Nation trennt und nur durch ihre Armut gehindert ward, sich wie ihre Presse, so auch ihre besondere Poesie und Kunst zu erzeugen. Daß aber das nationale Leben, die gesamte Kultur durch solche tiefe Spaltungen aufs schwerste gefährdet werden müssen, das braucht wohl keines weiteren Beweises. Allerdings noch weniger, daß die reichen, gebildeten und liberalen Klassen der Nation keineswegs ohne Schuld an diesem tief verderblichen Zustand sind, da ihr sie lange beherrschendes ökonomisches System auf die rücksichtsloseste Ausbeutung der Schwachen, ihr philosophisches auf den blanken Materialismus hinauslief. — Wenn unstreitig sämtliche europäischen Nationen dieselben Erscheinungen zeigen, so haben sie doch bei den Deutschen dank deren Absonderungstrieb und schwachem Nationalgeist, eine kaum weniger gefahrdrohende Stärke erreicht als in Frankreich, Belgien oder Rußland.

Natürlich gibt es auch Zwischenstufen und vermittelnde Naturen, wie sie in der Kunst durch diejenigen Meister hergestellt werden, welche sich gleich Andreas Müller oder Baumeister auch profanen Aufgaben neben den religiösen widmen, oder die Strenge des kirchlichen Stils durch koloristische und naturalistische Konzessionen zu mildern suchen. So Ludwig Glötzle (geb. 1847 zu Immenstadt im Algäu). Sohn eines Lithographen, erhielt er vom Vater den ersten Zeichenunterricht, kam dann an die Münchener Akademie, wo er sich, obwohl Schraudolphs Schüler, am engsten an Professor Strähuber anschloß, um erst später unter der unverkennbaren Einwirkung der modernen Münchener seinen eigenen Weg zu gehen. So hat er drei große Altarbilder in der Kirche zu Immenstadt, dann acht weitere in der Friedhofkapelle daselbst gemalt. Ebenso einen St. Georg als Drachentöter nach Reimlingen, die alle farbiger und lebhafter bewegt sind, als die Schraudolphsche Schule es sonst wagt. Noch besser ist ein in lebensgroßen Figuren gemalter Kreuzwegcyklus für den Salzburger Dom, wo der Maler es mehrere Male zu erhabenem Ernst bringt bei seinem Christus. Auch für Scheidegg im Algäu hat er ein großes Deckengemälde nebst Apostelfiguren ausgeführt, ebenso ist er jetzt mit Gemälden für die heil. Geistkirche in München beschäftigt, wo er überall bei etwas zu kühl moderner Färbung ein gutes Stilgefühl und klare Komposition zeigt. — Ganz an die Altdeutschen schließt sich Hugo Huber an, der durch Kartons für Glasfenster bekannt geworden, die nicht ohne Stilgefühl und derbe Originalität sind. — Aus der Wiener Schule ging

Ad. Pichler hervor, der sich durch einen „Tod Abrahams“ und eine „Madonna“ bekannt machte, während Richard Paul, der auf der Dresdener Akademie unter Schnorr in strenger Tradition gebildet ward, schöne religiöse Kompositionen in Anlehnung an Dürer schuf, so die überraschend gelungene Zeichnung einer von Engelchören umgebenen heil. Cäcilia voll großartigen Stilgefühls. Leider hat er sich aber hier mehr der Kunstschriftstellerei zugewendet, die er mit viel Geist und Verständnis betreibt. — Schüler erst Krelings, dann Schwinds, war Julius Naue (geb. 1835 zu Köthen), der in Schwinds Art eine Reihe monumentaler Arbeiten in der Villa Lingg bei Lindau, die Schicksale der Götter aus der deutschen Heldensage in Hamburg, Temperabilder aus Holgi und Sigrun im Flotowschen Schloß in Mecklenburg und andere Stoffe aus der deutschen Märchen- und Göttersage zu seiner Spezialität gemacht hat, aber dabei freilich die Mängel Schwinds noch sehr vermehrt zeigt. — Auch Ludwig Hofmann von Zeitz (geb. 1832) war ein Schwindschüler, der unter dem geringen Lehrtalent des Meisters nicht weniger litt als Naue, vorab für die malerische Technik verloren blieb, und deshalb sich später nach einer Francesca v. Rimini u. a. meist auch aufs Illustrieren legte, wo er indes manches Ansprechende geschaffen hat. — Ein anderer verspäteter Klassizist ist Karl von Binzer, der nach vielversprechendem Anfang in Rom sich ganz im gewöhnlichsten Illustrieren verlor, und später zur Landschaft überging.

Die Humoristen

Eine der schönsten Gaben, welche die Münchener Schule erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, voll und glänzend sogar erst nach dem Jahre 1870 entwickelte, ist ihr Humor. Hier allein ist sie unzweifelhaft allen anderen Schulen der Welt überlegen und wahrhaft unerschöpflich. Sie wirkt aber dadurch umso wohltätiger auf den Volksgeist, als sie diese lustige Weltbetrachtung niemals dazu braucht, die sittlichen Begriffe zu verkehren, das Edle und Reine zu beschmutzen und das „Erhabene in den Staub zu ziehen“, sondern nur die nationalen Schwächen, wie den ewigen Durst, oder die eigensinnigen Auswüchse unseres Individualismus, unsere Pedanterie und unseren Kastengeist von der heiteren Seite zu zeigen. Das erste Auftreten dieser mit dem süddeutschen Volkscharakter aufs genaueste zusammenhängenden Eigenschaft finden wir in der Schule bei Bürckel und dann am überlegensten aber mehr zu pessimistisch scharfer Satire neigend bei Kaulbach, dessen Reineke Fuchs wie die erste, so auch die glänzendste rein satirische Schöpfung der Schule bis heute geblieben ist, der freilich die Harmlosigkeit und Gemütstiefe der eigentlichen Humoristen, wie ihre Abneigung vor dem Unsaubern ganz abgeht. Graf Franz Pocci, als Zeichner nur zu sehr Dilettant, war darauf der nächste Humorist, dem, wie wir gesehen, bald Kaspar Braun und Spitzweg, sowie Dyk folgten. Es ist seinerzeit auch gezeigt worden, wie sie sich durch die Gründung der „Fliegenden Blätter“ zu Anfang der vierziger Jahre ihr erstes Organ schufen, dessen vortrefflichen Einfluß auf den nationalen Geist man gar nicht hoch genug anschlagen kann. Ihm gesellten sich bald die „Münchener Bilderbogen“. Der künstlerisch bedeutendste dieser damaligen Humoristen war indes Schwind, dessen Beiträge sich die Unsterblichkeit verdienten, da er an Dürer anknüpfend zugleich eine überaus charakteristische und stilvolle Form

für seine lustigen Einfälle fand. In der Malerei erreichte die humoristische Darstellung nach dem Vorgang von Kirner in den vierziger und fünfziger Jahren ihren Höhepunkt mit Enhuber, dessen Bilder aus dem oberbayrischen Volksleben nach dieser Seite hin unübertroffen geblieben sind. — Schon damals schied sich indes die Behandlung der Stoffe in eine barock phantastisch-romantische Richtung, wie sie Schwind vertritt, und in eine realistisch individualisierende, die auf Darstellung bestimmter Charaktere beruht und die komischen Situationen aus ihrer Entgegensetzung hervorgehen läßt, wie sie Bürckel und Kirner vertraten und Enhuber auf die Spitze trieb. Spitzweg aber dehnt den Humor auf alles aus, — geht bald phantastisch-romantisch, bald ganz realistisch zu Werke, weiß selbst Landschaft und Architektur, nicht nur die Menschen oder Tiere bald barock abenteuerlich, bald komisch schlechtweg zu gestalten. Wie bei Bürckel und Enhuber das Landvolk, so geben bei Spitzweg die deutschen Spießbürger das Material ab, zu dem im Grund auch seine Hexen und Zauberer oder Eremiten gehören, während bei Schwind das Ritterleben und die Märchenwelt den Stoff bieten, wobei er in seinem Schüler Ed. Ille bald einen trefflichen Fortsetzer fand, der besonders in der Travestierung das reizendste geleistet hat. Aber auch die Pilotyschule brachte alsbald ihre Humoristen in Baumgartner, Grützner und am glänzendsten in Defregger hervor, dessen Salontiroler, Brautwerber u. a. m. unvergleichlich erfunden sind. In seine vollste Blüte schoß der Humor wie erwähnt aber doch erst nach 1870, wo der Siegesjubel und die gehobene Stimmung der Nation, das allgemeine Behagen ihm außerordentlichen Vorschub thaten, und wo die Humoristen besonders unter Diez' Führung ganz neue Gebiete eroberten.

Auch jetzt noch wird diese ganze humoristische Produktion der Münchener Kunst durch zwei durchgehende Züge höchst vorteilhaft von der aller übrigen Länder unterschieden: von der sonst sehr verwandten englischen durch die Abwesenheit der Politik, von der französischen und österreichischen, wie italienischen durch die Fernhaltung der Zote, ja selbst alles Schlüpfrigen, die sie mit der englischen gemein hat. Nicht minder finden wir auch heute noch in Bezug auf die Form der Darstellung dieselbe Zweiteilung, die sich von allem Anfang an geltend macht: die eigentliche Karikatur, die mit den einfachsten künstlerischen Mitteln, meist mit dem bloßen Kontur die Phantasie des Beschauers durch groteske Übertreibung des Charakteristischen anzuregen und so komisch zu wirken sucht, und die realistisch humoristische, welche wohl sehr fein individualisiert und durch pikanten Vortrag nicht weniger zu wirken sucht, als durch starke Kontraste, die aber niemals Zerrbilder schafft. — Daß fast alle diese Künstler gemalt haben, das unterscheidet die heutigen von den früheren insoferne, als sie dem hauptsächlich die freiere malerische Behandlung verdanken.

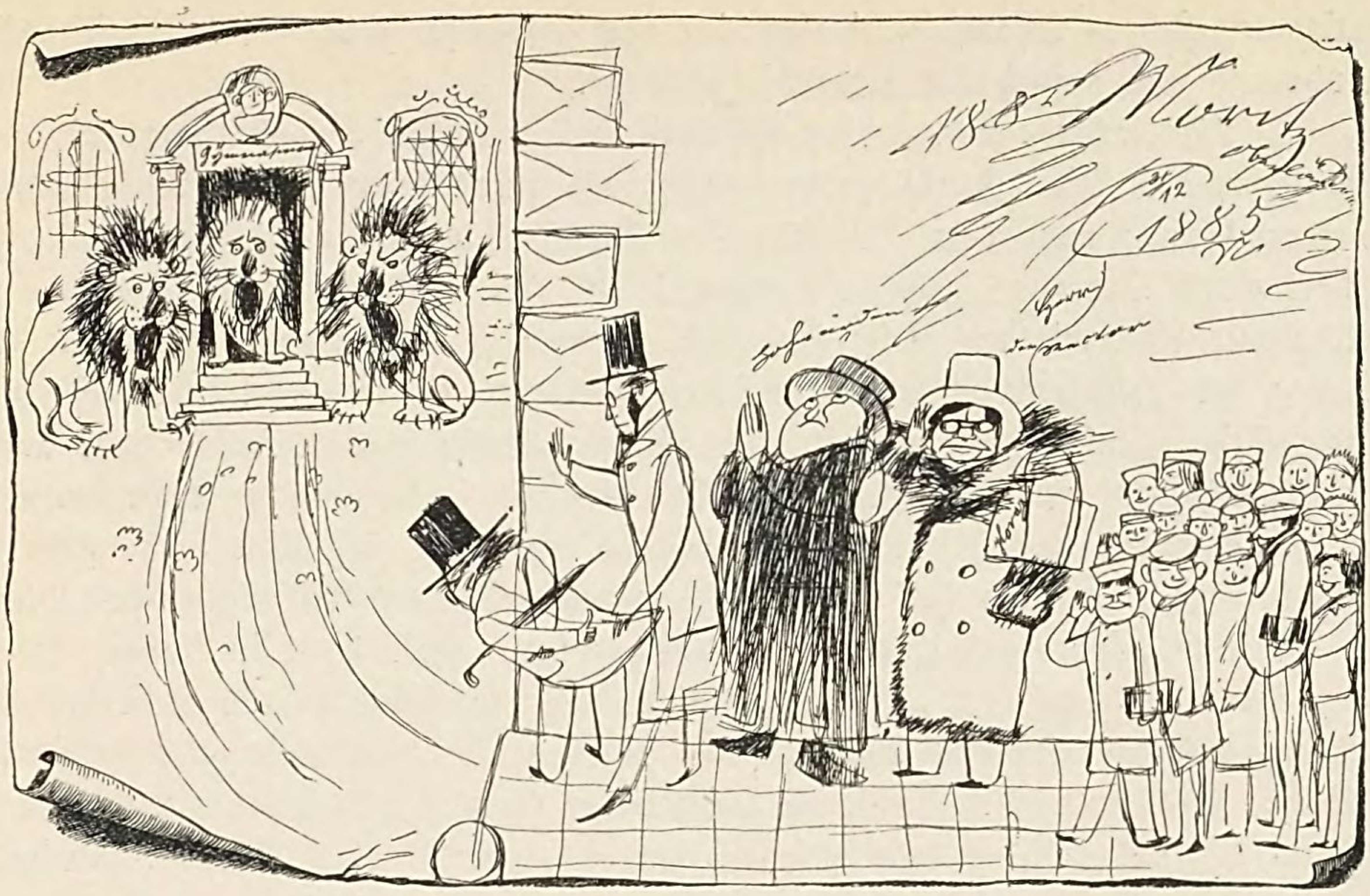
Beginnen wir mit der ersteren, noch an die alten Traditionen anknüpfenden Gattung, so finden wir hier unter den Nachfolgern Schwinds und Illes an der Spitze Adolf Oberländer (geb. 1845 zu Regensburg). Früh nach München und an die Akademie gekommen, war er erst bei Piloty eingetreten und hatte dort, nur kurz bleibend, mehrere ziemlich manirierte Sittenbilder gemalt, an denen die witzige Pointe immer das beste war. Gleichzeitig fing er aber auch an, für die „Fliegenden" und die „Bilderbogen" zu arbeiten, erst etwas gezwungen, dann aber immer schlagender und komischer wie seine Bildung allmählich eine immer reichere ward und ihn darum befähigte das Lächerliche und Verschrobene auch in vielen

26*

Lebensverhältnissen zu sehen, wo es anderen nicht auffallen würde. So z. B. im weiten Felde des gelehrten Unterrichts, wo er die reizendsten Sachen gebracht hat und sich tief in die Seelen der Quartaner zu versetzen wußte, deren gesunde Natur sich noch gegen die Pedanterie des Schulmeistertums sträubt. — Ebenso ist ihm kaum irgend eine der vielen komischen Seiten unserer Rechtspflege und ihrer Vertreter, dann der Heilkünstler oder des Professorentums der Hochschulen entgangen. Seine in vier Bänden gesammelten und als „Oberländer-Album" publizierten Arbeiten für die „Fliegenden" bilden daher eine ebenso belehrende als höchst ergötzliche Geschichte der mancherlei Verirrungen unserer Kultur. Sie ist umso wertvoller, als ihr Verfasser niemals das Edle und Hohe oder Tüchtige und Gesunde herabsetzt und lächerlich macht, sondern mit scharfem Blick immer nur das Kranke und Verschrobene angreift. Ihre Reinheit des Willens und die kerngesunde Empfindung stellt darum diese Arbeiten hoch über die französischen, wie wienerischen, die ohne die Zote nicht einen Tag existieren können. — Ganz besonders hat Oberländer auch seine meisterhafte Beherrschung der wilden und zahmen Tierwelt eine Unsumme von komischem Stoff geliefert, wie denn unsere kolonialen Abenteuer ihm die köstlichsten Bilder und unsterbliche Einfälle eingaben. Aber auch das moderne Virtuosentum, die Schriftsteller- und Künstlerwelt, das altbayrische Beamtentum, das Jägerleben und die kleinen Schwächen der katholischen, wie protestantischen Vertreter Gottes auf Erden entgehen seinem scharfen Auge ebenso wenig, als die der modernen Frauenwelt und ihrer Meisterstücke von Erziehungskunst. Mit dem größten Glück bedient er sich zu ihrer Darstellung jener urwüchsigen Formen, wie sie von den Künstlern der ersten ägyptischen Dynastien, wie von den Zeitgenossen der Höhlenbären und Pfahlbauern an, sich fast ganz gleichmäßig bis auf unsere Tage unter den Jungen, und wohl auch Alten, erhalten haben, wo der anscheinend unsichere Strich ewig zu schwanken und zu suchen scheint und immer das Charakteristische trifft. — In der Weite des geistigen Horizontes kommt denn auch nur Ed. Ille unserem Oberländer gleich, erreicht ihn aber, an die Schwindsche strenge Stilisierung der Form gewöhnt, eben darum in jener anscheinend harmlosen Kindlichkeit derselben nie, die gerade so unwiderstehlich wirkt.

Weit eher ist sie bei dem Westfalen Moritz Busch zu finden, der ebenfalls früh über Düsseldorf nach München kam, bald zur Karikatur überging und in den „Fliegenden", sowie in den „Bilderbogen" seine ersten Lorbeeren pflückte, aber bald zu ganzen Bildercyklen in der Art des Genfers Töpfer griff, in denen er hauptsächlich das Kinderleben, meist in Verbindung mit dem der Haustiere oder auch der Köchinnen und Mägde überaus komisch schildert, wie denn sein „Max und Moritz" als ein modernes Dioskurenpaar sich längst neben dem „Struwelpeter" Hofmanns die Kinderstuben-Unsterblichkeit errungen haben, nicht weniger als sein „Mops, der mit der Wurst über'n Spucknapf springt". Im ganzen hat Busch trotz seiner urkomischen Einfälle aber doch weder den Ideenreichtum noch die bewußte Reinheit des Wollens, die Oberländer vor allen Mitstrebenden auszeichnen. Er ist denn auch bald in sein kleines Heimatstädtchen zurückgegangen und macht nur gelegentliche Ausflüge, um neuen Stoff zu suchen.

Ihm in der Beschränkung auf und auch hauptsächlich für die Kinderwelt verwandt ist Lothar Meggendorfer, der ebenfalls aus der Schule hervorgegangen, die Kaspar Braun in den „Fliegenden" um sich versammelte. In München 1847



Warum der kleine Moritz wünscht, daß die drei großen Löwen der Menagerie auskommen möchten. Von Adolf Oberländer
Illustration aus den „Fliegenden Blättern"

geboren, trat er erst in Dyks Vorschule für die Akademie, dann 1864 in diese selber ein, wo er zuletzt Schüler von Diez ward und auch ein erstes Tierbild „die guten Freunde" malte. Mit Vikt. Weißhaupt, Löfftz und Diez 1872 nach Bozen reisend fand er immer mehr Geschmack an der Tierdarstellung und am Illustrieren, konnte aber noch nicht durchdringen, sondern geriet, da er auch geheiratet hatte, die Redaktionen aber von seinen humoristischen Bildern nichts wissen wollten, nach und nach in immer größere Not. Da kam Weihnachten heran, und um seinen Kindern doch etwas schenken zu können, malte er ihnen ein lustiges Bilderbuch zum Ziehen. Es war ihr einziges Weihnachtsgeschenk, und auch dieses mußte er ihnen jetzt wieder nehmen, gerade weil es sie so sehr entzückt hatte, um es Braun u. Schneider anzutragen. Sie erwarben es sofort und beschäftigten ihn von nun an fortwährend. Er aber machte sich aus dieser Art kolorierter, reliefartiger Zeichnungen eine Spezialität, die bei seinem Talent für komische Idyllen und schalkhafte Erzählung in treuherzigem Kinderfibelton bald mit Recht eine unermeßliche Verbreitung fand. — Nachdem er noch sehr viel für die „Fliegenden", die „Bilderbogen", „Schorers Familienblatt", „vom Fels zum Meer" gezeichnet, kehrte er doch wieder zu diesen kolorierten Bilderbüchern zurück, die denn auch nach wie vor das Entzücken der Kinderwelt bilden. Daneben gibt er jetzt sogar ein eigenes Blatt den „Sonnenschein" in diesem archaistischen Stil heraus und ist so nächst Busch der Hauptlieferant für lustige Kindergeschichten geworden, zu denen er natürlich auch die gereimten und ungereimten Texte liefert, welche vortrefflich die Einfalt des Kindertons treffen. — Niemand, der diese deutschen Schöpfungen in ihrer harmlosen aber urkomischen Art mit denen anderer Nationen vergleicht, wird sich darüber täuschen können, wie hoch sie gerade dadurch über allen anderen stehen, daß sie die sittliche Gesundheit der Nation erhöhen, weil sie ihre Waffen nur gegen die Auswüchse des

nationalen Lebens kehren, dabei aber eine unerschöpfliche Fülle von tollen Einfällen, Mutterwitz und ansteckender Heiterkeit entfalten.

Wir kommen nun zu den Humoristen der realistischen Gattung, die zwar schalkhafte, aber keine Zerrbilder machen. Zu den am frühesten das Leben auch der höheren Klassen nach dem Vorbilde des Punch schildernden Künstlern dieser Art gehört Karl Stauber (geb. zu Amberg 1815), der erst Lithograph, dann an der Münchener Akademie unter H. Heß und Schnorr gebildet ward, aber beim Auftauchen der „Fliegenden“ sofort zu ihnen überging, wie er denn in den fünfziger und sechziger Jahren fast unaufhörlich für sie, dann bald auch für viele andere Blätter arbeitete, ohne sich indes einen Stil von sehr hervorragender Eigentümlichkeit herauszuarbeiten, obwohl es ihm keineswegs an guten Einfällen noch Phantasie gebrach, so daß er noch heute nach 44 Jahren geschätzter Mitarbeiter des Blattes ist. — Nicht minder gelang dies Friedrich Steub (geb. 1844 in Lindau), der erst Ingenieur, 1863 zu den „Fliegenden“ übertrat und sich ebenfalls meist der Darstellung modernen Lebens widmend ob seines malerischen Talents bald ein sehr beliebter Zeichner ward. Später Schwiegersohn Brauns und dadurch noch mehr an „Fliegende“ und „Bilderbogen“ gefesselt, hat er so ziemlich alles Mögliche und immer gut behandelt.

Ungefähr Ähnliches gilt auch von Ludwig Bechstein, einem Thüringer, der ebenfalls viel zu dem kolossalen Aufschwunge der „Fliegenden“ mitgeholfen hat. Sein Beitrag nun bestand hauptsächlich in hübschen Mädchen, sei es in allermodernster Tracht oder in allerhand romantischen Verkleidungen, da diese leichte Ware bekanntlich immer reißenden Absatz findet. — Indes gelingt ihm, nächst den Mädchen auch das Märchenhafte besonders gut. In der Darstellung modern eleganten Lebens ist er in neuerer Zeit allerdings durch zwei Künstler überholt worden, deren vielseitige malerische Begabung ihnen einen hohen Rang unter unseren Humoristen anweist: Heinrich Schlittgen und E. Harburger. Der erstere (geb. 1859 in Roitzsch, Prov. Sachsen) hatte zunächst Kunstunterricht an der Leipziger Kunstschule genossen und war von dort über Wien an die Münchener Akademie gekommen. Da fing er nun bald an zu illustrieren und war in den letzten Jahren besonders für die „Fliegenden“ thätig, wo seine wirklich eleganten und der Natur abgelauschten Frauen und Mädchen sich großer Beliebtheit mit Recht erfreuen, da er gerade die deutsche Frauenschönheit samt den ihr eigentümlichen Bewegungen sehr charakteristisch zu schildern versteht. Überdies die aller Gattungen, da ihm die Dienstmädchen und Kammerkätzchen mit all ihren Tücken nicht weniger gelingen, als ihre „Gnädigen“ resp. Ungnädigen. — Eine Reise in die Nordseebäder, an die sich ein einjähriger Aufenthalt in Paris schloß, wo er unter Lefebvre an der Akademie malte, hat daran glücklicherweise nicht allzuviel verdorben, obwohl die meisten seine vor dieser Reise entstandenen Damen vorziehen werden, da sie noch mehr Rasse zeigen. Dies hängt wohl damit zusammen, daß er seither abwechselnd in München und Paris lebt, also einer der Hauptvertreter des nicht immer vorteilhaften französischen Einflußes nach dieser Seite hin geworden ist.

Ihm verwandt, aber noch vielseitiger und eigenartiger, wenn auch nicht so gewandt und modisch elegant ist Edmund Harburger (geb. 1846 zu Eichstätt), der erst in einem Baugeschäft arbeitete, von dem er zur Malerei übertrat und Lindenschmits Schule besuchte. Dort entstanden nun bald auch die ersten Illustrationen

für die „Fliegenden", zu deren besten Mitarbeitern er seit mindestens zwanzig Jahren gehört. Mit Charakterfiguren aus dem Münchener Volksleben anfangend, gesellte er ihnen nach und nach immer häufiger auch schöne Frauen aller Art, wie er denn auch mehr und mehr mit humoristischen Kabinettsbildern, verliebten Köchinnen und Näherinnen, Radiweibern und eleganten Damen, oder auch Rauchern und Kneipern Aufsehen erregte, da er mit einem an Teniers erinnernden geistvoll scharfen und witzigen Vortrag diese Bilder zu reizender Wirkung zu steigern versteht. Zu seinen besten Kompositionen gehört eine Mutter mit dem Kinde an der Brust in Pastell, 1886 Berlin. Durch die Gewöhnung an gründliche Durcharbeitung für die Ölbilder haben auch seine selbsterfundenen, überaus witzigen Zeichnungen für die „Fliegenden" noch sehr an Gediegenheit gewonnen, da er gerade die Münchener Rasse in ihren spezifischen Eigenschaften am besten wiedergibt.

Durch seine Schilderungen modern eleganten Lebens hat sich auch der Wiener Emanuel Spitzer bald einen vorteilhaften Ruf erworben, so durch seine Bahnhofhalle, wo eben die Nachricht von einem Eisenbahn-Unglück eingetroffen, dann am gelungensten die „Überraschung" einer Braut durch den unvermutet angekommenen Bräutigam, oder „die Mama hats Tanzen erlaubt" u. a. m., was dem Wiener Leben mit guter Beobachtung trotz einer gewissen Neigung zur Sentimentalität entnommen ist. Für die „Fliegenden" war Spitzer viele Jahre lang einer der thätigsten Mitarbeiter, der die Einfälle anderer mit Geschick illustrierte, und wenn er auch selber selten Schnurren erfand, doch viel Blick für das Komische bewies.

Zu den geschickteren Schilderern modernen Lebens in dem Blatte gehört auch Heinrich Schlitt (geb. Wiesbaden 1849), welcher in Holland sich zur Malerei wendend, um 1875 nach München kam, Lindenschmits Schüler ward und nun eine Reihe humoristischer Sittenbilder malte. So 1879 „die Konfrontation", „das Niederländer Maler-Atelier", 1884 „Rotkäppchen", „der alte Wilderer", 1876 ein Zirkusbild, wie er den mit Vorliebe Zirkusszenen behandelt, aber daneben immer viel illustriert.

Ebenfalls viel Geschick entwickelt Heinrich Albrecht, welcher, früh in den „Fliegenden" auftretend das Fach der „Verhältnisse" zwischen Köchinnen und Vaterlandsverteidigern u. dgl. mit köstlichem Humor behandelt, überhaupt das deutsche Heer auf allen friedlichen Kampfplätzen, im Salon, wie in der Küche — nur nicht im Felde — höchst witzig in all seinen Eigentümlichkeiten schildert, aber auch das Studentenleben und, last not least das Semitentum in seiner mehr engen als innigen Verbindung mit den beiden anderen Klassen köstlich schildert. — Der eigentliche Soldatenmaler der Fliegenden ist indes Major Ludwig von Nagel, ein bayrischer Reiteroffizier, der, in Weilheim 1836 geb., 1852 in die Armee eintrat und dann gleich sich dem Studium der Pferde und Mannschaften widmete. Bei häufigen Besuchen in München schloß er sich an Diez an, und die Feldzüge von 1866 und 70 verschafften ihm das reichste Material, das er nach der Rückkehr in einem Album, besonders aber in zahllosen Zeichnungen voll köstlichen Humors für die Fliegenden verwendete, deren Meisterschaft in Darstellung der Pferde ihnen einen besonderen Reiz gibt.

Von neueren Mitarbeitern der „Fliegenden" wären denn noch Flashar, Hengeler, Zopf, Reinicke, Erdmann-Wagner, Grätz, Mandlich, Retemayer, Beckmann, Knoll, Baur und Walde zu erwähnen, denen nicht am wenigsten die ewige Jugend des Blattes zu danken ist.

Zu den frühesten Nachfolgern Dyks unter den Humoristen gehört Karl Kronberger (geb. 1841 zu Freistadt), der erst in Linz Dekorationsmaler, um 1859 nach München und in Dyks Schule kam, die offenbar bestimmend auf ihn einwirkte, da er nachher wohl die Akademie besuchte, aber nach Dyks Art die Architektur und Landschaft zu einem wesentlichen Bestandteil in seinen meist humoristischen, immer aber stimmungsvollen Bildern machte, deren Gediegenheit sich seit dieser Zeit fortwährend gesteigert hat. — So 1873 „die Gerichtsverhandlung", „der Guckkasten", „die Politiker", „in schwerer Not", „das Auge des Gesetzes" (1883), „die lustige Chronik" (1886). — Auch Anton Laupheimer (geb. zu Erbach 1846) und auf der Stuttgarter Kunstschule gebildet, die er 1869 mit München vertauschte, zählt vorzugsweise zu den Humoristen. Unter seinen Werken ist die „heikle Frage", „Frühlingsmärchen", »Missa est«, „gemeinschaftliches Trinkgeld", wie „ein schüchterner Verehrer" (1886) durch gute Charakteristik eines echt schwäbisch ungeschickten Schulamtspraktikanten sehr ergötzlich und zeigt die solide Durcharbeitung, die auch Kronberger auszeichnet. Er neigt übrigens zur gefühlvollen Seite und hatte schon 1883 bei einer Nonne, die auf der Klosterwiese den Kindern im Frühling Märchen erzählt, viel Geschick für Darstellung der Kindernatur gezeigt, wie Humor bei einer Kellnerin, die sich vom Herrn Baron beschwatzen läßt. — Ein anderer Schwabe, W. Heinrich Schaumann (geb. 1841 zu Tübingen), auf der Stuttgarter Kunstschule gebildet, kam 1865 nach München, wo er auch viele humoristische Bilder malte, bei denen er meist die Menschen in Verbindung mit Tieren bringt. So das „Kannstatter Volksfest" (Galerie Stuttgart), den „Hahnentanz" u. a. — Ganz auf Spitzwegs Pfaden geht endlich Aug. Niedmann (geb. 1826 zu Braunschweig), der
† 18. 7. 1910
schon 1850 nach München kam und da unter anderm den „Toast auf das Brautpaar", „Oberösterreichische Bauernhochzeit", „Jubiläum des Pfarrers", „Der Wildschütz" u. a. malte, was in die Rubrik harmlos heiterer Laune fällt. — Mit viel Anmut hat Ed. Unger (geb. 1853 zu Hofheim, Unterfranken) die antike Welt zu humoristischer Darstellung verwendet. Um 1872 an die Münchener Akademie zu Strähuber gekommen, gefiel er zuerst 1883 durch einen „antiken Briefkasten", dem er Amoretten und Gnomenbilder, dann zahlreiche und sehr phantasievolle Illustrationen aller Art folgen ließ. Die Zahl der mehr oder weniger humoristisch angelegten oder in „Gemütlichkeit" arbeitenden Künstler ist übrigens so groß, daß es unmöglich wäre, sie auch nur alle zu nennen. Sie beweist jedenfalls, daß das stillbefriedigte Familien- und Kneipleben die Deutschen immer noch weit mehr beschäftigt, als die gesamte Weltgeschichte.

Gehört die humoristische Darstellung nun einmal unbedingt zur Sittenbildmalerei überhaupt, so geben beide hier noch zu einigen allgemeinen Bemerkungen Veranlassung, wenn man sie mit der Behandlung derselben Gattungen durch die Franzosen und Engländer, neuerdings auch Italiener, vergleicht. — Da springt als Hauptunterschied sofort in die Augen, daß in unserem Schaffen dieser Art das Volk, die naive Masse, alles ist, während sie speziell bei den Franzosen nichts, aber auch bei den Engländern sehr viel weniger bedeutet, als bei uns. Dies kommt daher, daß die französische und englische Kunst sich in Paris und London konzentrieren und darum für das kleinbürgerliche Leben sogar noch weniger Verständnis besitzen, als für das auf dem Lande, da jenes in diesen beiden Stadtungeheuern keine eigentümlichen Formen auszuprägen vermochte. Es gibt da jetzt nur den Gegensatz von Arm

und Reich, keine leitende gebildete und naive folgende Masse, wie bei uns und speziell in München, wo dafür eine „Gesellschaft", die den französischen Künstler ganz absorbiert, kaum in den ersten Anfängen existiert, während die tägliche Berührung mit dem Volk eine so intime ist, daß im Grunde jeder entweder selber dazu gehört, oder doch volles Verständnis für dasselbe hat. Dies so leicht zu erlangende Verständnis aber bedingt gerade den Vorteil des Aufenthaltes in München, und ist ein Hauptgrund seiner großen Anziehungskraft für die Künstler. Denn daß das Volksleben schon durch seine ungeheuere Mannigfaltigkeit einen ungleich größeren malerischen Reiz habe, als das durch die Mode bestimmte und daher so einförmige der höheren Klassen, darüber kann kein Zweifel bestehen. Allerdings kommen in neuerer Zeit diese Klassengegensätze, wie sie in Paris und in London noch schärfer bestehen, im sozialistischen Proletariat einerseits und der modischen Welt andererseits auch bei uns mehr zur Erscheinung. Ihr Ausdruck ist einerseits die Uhdesche Richtung und die Darstellung der höheren Klassen durch unsere Humoristen. Aber vorläufig hat keine dieser beiden Schichten Aussicht, irgendwie herrschend zu werden, dazu ist das Volksleben noch zu gesund.

Die Schlachtenmalerei

Wir kommen mit diesem Kunstzweig unstreitig auf eine Schattenseite unserer Kunst- wie Staatslebens. Da aber der Gegenstand zu wichtig ist für beide, so kann sich die Geschichtsschreibung nicht der Pflicht entziehen, auf diese wunde Stelle hinzuweisen, da es so leicht als dringend wäre, hier endlich Abhilfe zu schaffen.

Ohne Zweifel hätte man glauben sollen, daß nach einer so glänzenden Epoche, wie die von 1866—1870 auch die Kriegsdarstellung um so eher einen mächtigen Aufschwung nehmen mußte, als überdies, wie wir bereits gezeigt, eine Menge Künstler den Feldzug von 1870—1871 teils als Kämpfer, teils als Maler mitgemacht hatten. Dennoch entsprach das Ergebnis, weder in München noch anderwärts, entfernt nicht der Größe der Ereignisse oder den Erwartungen, die man mit Recht hegen konnte. Es wirkten dazu eine Menge Gründe mit, um eine so auffallende Erscheinung hervorzubringen. Zunächst in München die ausgesprochene Abneigung, mit der man in den höchsten Kreisen diesem Jahr und seinen Folgen bald gegenüber stand, so daß König Ludwig II. zwar denselben Versailler Spiegelsaal, in dem die ruhmvolle Auferstehung des deutschen Reiches stattgefunden, sich in seinem Chiemseer Schloß genau nachahmen, aber nicht etwa durch die Triumphe des eigenen Volkes, sondern durch die seines Ideals, Ludwig XIV. verzieren ließ! Dazu kam nun noch die Feindseligkeit der ultramontanen Partei, die in den Kammern die Mehrheit besaß, gegen das Jahr 1870. An Bewilligungen der Stände zum Zwecke seiner Verherrlichung wäre also nicht zu denken gewesen. — So kam es denn, daß für die künstlerische Ausnützung dieses ungeheueren Kapitals von Ruhm, an dessen Erwerbung doch das tapfere bayrische Heer und Volk einen so mächtigen Anteil gehabt, fast nichts geschah. Drei oder vier mesquine Bilder in der N. Pinakothek, deren Bestellung oder Erwerbung mühsam genug durchgesetzt werden mußte, waren alles, was der Staat für die Schlachtenmalerei that, dessen tapfere Heerführer von der Tann und Hartmann bekanntlich, trotz der trostlosen Leere der Feldherrn-

halle, heute noch auf ihre Denkmale warten müssen. Die doch nicht gerade rühmliche Episode der Verbindung Bayerns mit Griechenland hat, dank dem Patriotismus des Königs Ludwig I. in München zehnmal mehr künstlerische Spuren hinterlassen, als das Jahr 1870, und in den Arkaden des Münchener Hofgartens werden wohl die hellenischen Befreier gefeiert, aber die Bilder der Deutschen, die 1814 das Vaterland gerettet, läßt man ruhig von den Wänden abfallen. So kam es denn, daß jenes Jahr zunächst wohl der Malerei der geschlagenen Franzosen einen mächtigen Aufschwung gab, da ihre Künstler es trefflich verstanden, die Nation zu trösten und ihr das Selbstgefühl zurückzugeben, während die deutschen Schlachtenmaler zu gezwungener Unthätigkeit verurteilt blieben, Pferdeporträte und Paraden malen mußten, wenn sie nicht verhungern wollten. Konnte man sich doch selbst in Berlin lange Zeit nicht von der mesquinen Denkart befreien, die weltgeschichtliche Ereignisse am liebsten in Taschenformat darstellen ließe, und wußte man doch bei Verzierung des dortigen Rathauses dem Augenzeugen all der glorreichen Ereignisse, von Werner, nichts Besseres aufzutragen, als den sehr gleichgültigen Berliner Kongreß von 1878, während der fortschrittliche Magistrat seine prächtigen Entwürfe für das Treppenhaus, welche den Einzug des siegreichen Heeres in Berlin 1871 darstellten, bis heute unausgeführt ließ.

Es fehlte viel, daß die Thätigkeit der Privaten oder der Nation für die trostlose Ungeschicklichkeit oder stille Abneigung der Regierungen entschädigt hätte. Obwohl der Milliardensegen zunächst in die Taschen derselben Börse floß, die bei Ausbruch des Krieges die Regierungen schmählich im Stich gelassen hatte bei der Geldbeschaffung, während sie später mutig — für die französische Nationalanleihe subskribierte, so fiel es doch keinem dieser durch den Krieg und seine Folgen allein reichgewordenen Geldfürsten ein, die Heldenthaten jener verherrlichen zu lassen, deren Blut sich in Gold für sie verwandelt, die das ihre wohlweislich noch sorgfältiger gespart hatten, als ihr Geld. Auf Privatbestellungen konnten also die Schlachtenmaler gar nicht rechnen, und derselbe von Werner, dessen wir eben gedacht, mußte statt der Heldenthaten seines Volkes jüdische Familienszenen malen und die Bankiers als venezianische Nobilis maskiert darstellen, wenn er leben wollte. Denn die Abneigung gegen den Krieg, und alles, was nur entfernt daran erinnerte, war nach der ungeheueren Anstrengung desselben allgemein bei den besitzenden Klassen, die jetzt vor allem genießen wollten. Einzig die Denkmale für die Gefallenen gaben bei dem treuen Familiensinn der Nation wenigstens den Bildhauern zu thun, und hier und da ließ sich auch ein General seine Heldenthaten auf eigene Kosten malen, da es den Gemeinden nur selten einfiel, das nachzuholen, was der Staat versäumt hatte. Konstanz, Saarbrücken und Krefeld blieben da für lange Zeit ganz allein.

Allerdings kann nicht geleugnet werden, daß einesteils infolge der hier geschilderten Zustände, aber nicht weniger durch eigene Schuld die Schlachtenmalerei speziell in München weit entfernt war, das zu leisten, was sie doch notwendig thun mußte, wenn sie das Gemüt der Nation tiefer ergreifen sollte, als es der Anblick bloßen Gemetzels oder einer offiziellen Revue vermag, wo der Herr General und sein Stab die Hauptrolle spielen, und die anderen nur im Hintergrunde da sind, um sich möglichst malerisch totschießen zu lassen. Unsere Münchener Malerei nun hat diese beiden Klippen allerdings nur selten zu vermeiden gewußt, da sie bis auf den heutigen Tag vom Beispiel des Peter Heß oder Albrecht Adam beherrscht blieb,



Episode aus der französischen Kavallerie-Attacke bei Sedan. Von Heinrich Lang

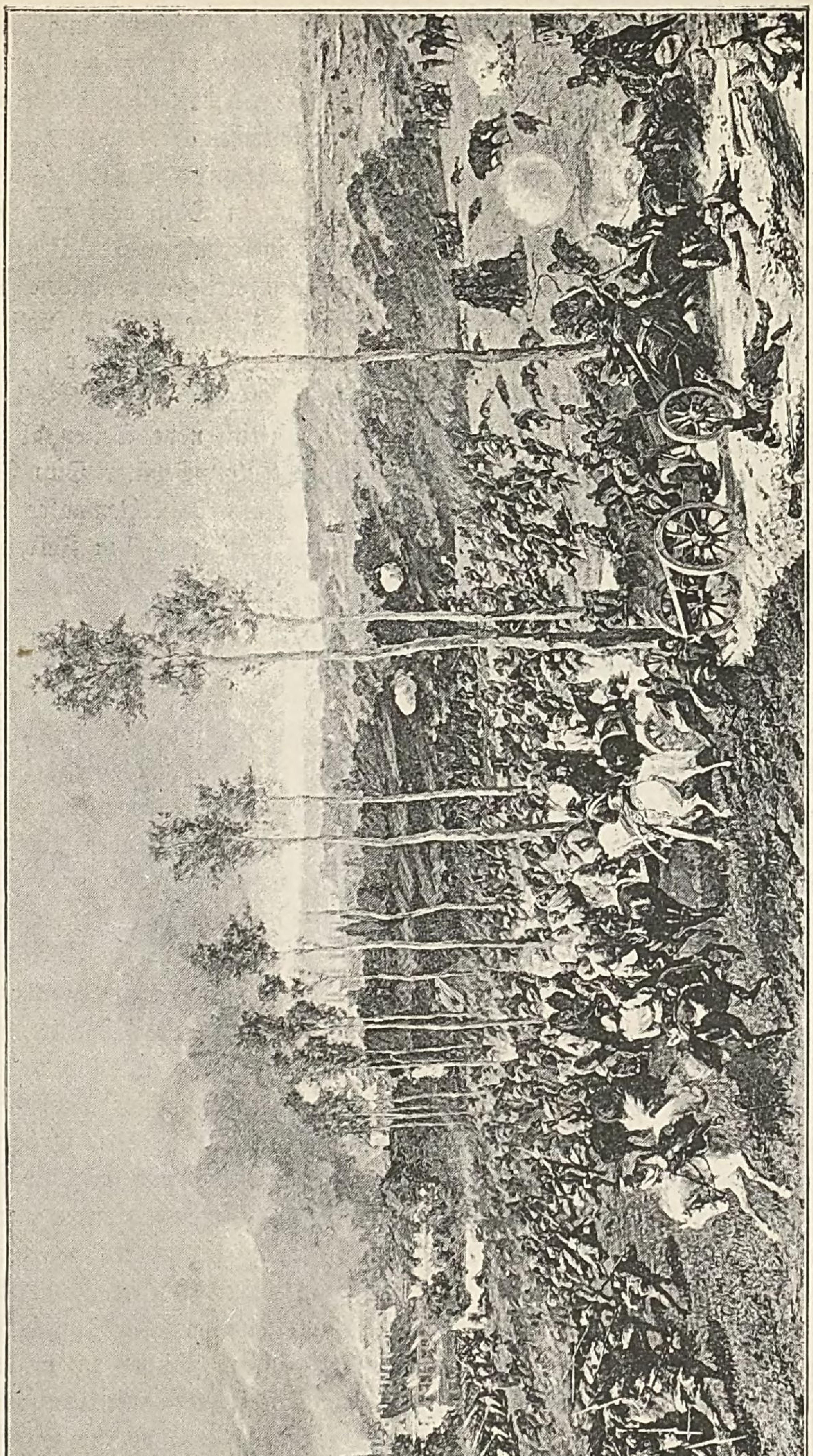
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

beides durch ihre trostlose Zeit geformte Landsknechtsnaturen, denen bei allem Talent der sittliche Inhalt des Kampfes das gleichgültigste Ding von der Welt war, die ihn bloß von der malerischen Seite betrachteten und es vor allem für ihren Beruf hielten, den Wünschen der fürstlichen Besteller zu entsprechen. Daß die Darstellung des Krieges vor allem Charakterschilderung sein müsse, daß sie den Gesetzen des Dramas unterliege, wenn sie tiefer fesseln solle, davon hatten eigentlich nur wenige Künstler eine Ahnung. Die Gleichgültigkeit oder Abneigung der höheren Klassen hatte also eine bequeme Ausrede, da selbst die wenigen Bilder, die gebracht wurden, selten geeignet waren, das Gemüt des Beschauers irgendwie zu packen. Denn ein großes, schöpferisches Talent, das die ungeheuren Vorteile dieser Kunstgattung auszunützen verstanden hätte, tauchte nirgends auf, sondern alles bewegte sich in den von Heß und Adam gebahnten Wegen noch lange vorwärts. Theodor Horschelt, welcher noch am ehesten das Zeug dazu gehabt hätte, war nach 1871 gestorben, kurz nachdem er in den Straßburger Laufgräben prachtvolle Studien gemacht, die seine Befähigung wohl bewiesen. Franz Adam, der ihn hätte ersetzen können, hatte den Feldzug, wie wir gesehen, gar nicht mitgemacht, und wenn seine später entstandenen Bilder von Floing und Orleans unstreitig noch das Beste sind, was in dieser Art geschaffen worden, so war doch ihr Maßstab schon viel zu klein, als daß sie jemals eine imponierende, das Gemüt ergreifende Wirkung hätten machen können. Dasselbe muß man auch gegen sein letztes Bild, den „Todesritt der Brigade Bredow“ (Nationalgalerie) einwenden, den er sehr gut und wirksam komponiert hatte, dann aber in wahrhaft unerhört unmalerischer Weise umzuarbeiten und gründlich zu verderben genötigt ward, worüber der Beklagenswerte starb. — Von den Dutzenden von Künstlern, die aus dem Feldzug zurückkamen, hörte man nicht nur nie einen aus demselben erzählen, sondern es fiel auch keinem ein, Episoden aus demselben darzustellen. Sprach das erste für ihre Bescheidenheit, so zeugte das andere noch weit bedenklicher für ihren Mangel an malerischem Blick. So blieben also bloß die eigentlichen Schlachten- oder vielmehr Pferdemaler übrig. Einige schöne Talente unter denselben hatten den Krieg mitgemacht, haben aber sämtlich unter den hier geschilderten Umständen so schwer gelitten, daß sie bis heute nicht zu der Thätigkeit gekommen sind, die ihnen ihre unbestreitbare Befähigung doch hätte sichern müssen. So vorab Heinrich Lang (geb. in Regensburg 1838), der 1855 an die Münchener Akademie kommend, bald Schüler von Fr. Voltz ward, um sich zum Pferdemaler auszubilden, als solcher auch Ungarn besuchte und schon eine Reihe von vortrefflichen Bildern dieser Gattung gemalt hatte, so 1865 das Einfangen einer Pferdeherde in der Pußta, ein Meisterstück, als der Krieg von 1870 ausbrach und ihn veranlaßte, sich dem II. bayrischen Armeekorps als Maler anzuschließen. Beiläufig bemerkt ist es ganz charakteristisch, daß fast unsere sämtlichen Schlachtenmaler, von Heß und Adam bis auf die neuesten, von der Pferdemalerei her zu diesem Fach übergingen, — statt von der Historienmalerei aus. Man betrachtete eben das Pferd als das wichtigere. Unser Lang nun war eine echte und fröhliche Soldatennatur, ungewöhnlich geeignet zur Beobachtung des kriegerischen Treibens, und sich der historischen Bedeutung des Augenblickes vollkommen bewußt, wie seine reizend geschriebenen „Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“ beweisen. Er brachte auch ein köstliches Material von Skizzen und Studien, wie Erinnerungen heim, nur nützte ihm dasselbe zunächst fast gar nichts, da er nur mit Not ein halb Dutzend kleiner

Bildchen bestellt bekam, unter denen das Auffahren der ganzen Artillerie des II. bayrischen Armeekorps bei Villepion (Sedan) wohl das Bedeutendste ist. Bald ganz ohne Beschäftigung ging er 1874 nach Konstantinopel, um die Deutschen vielleicht durch „weit hinten in der Türkei" geholte Bilder etwas mehr interessieren zu können, was ihm auch gelang. Dann malte er Zirkusbilder, deren dralle Reiterinnen den Bankiers sympathischer waren. Dazwischen entstanden „Attacke bei Floing", „Reitergefecht der Brigade Bredow", „Episode aus der Schlacht von Wörth 1875", bis ihm endlich für die Pinakothek um 1884 der vollkommen harmlose „Übergang des II. bayrischen Korps über die Seine bei Corbeil" für den Staat bestellt ward. Ein höchstens malerisch dankbarer, aber sich in rein gar nichts von einer Heerschau unterscheidender Gegenstand, den Lang mit viel Lebendigkeit und Reiz der Persönlichkeiten, sowie sehr feinem und natürlichem Ton dargestellt hat, freilich ohne dem völlig gleichgültigen Vorwurf dadurch irgend ein tieferes Interesse verleihen zu können!

Noch schlimmer spielte das Schicksal Friedr. Bodenmüller mit (geb. in München 1845), der an der Akademie unter Schlotthauer gebildet, mit einer Lorelei und einem Amor zuerst aufgetreten war, dann den Feldzug als Freiwilliger Artillerist mitmachte, 17 Schlachten und Gefechten beiwohnte und zum Leutnant befördert heimkehrte. Er machte, nunmehr seine Studien benützend, erst durch eine Wachtszene vor der Schlacht von Wörth, dann besonders durch eine „Erstürmung von Bazeilles" (N. Pinakothek) Aufsehen. In der That hat das Bild die ganze Frische des Selbsterlebten, ist so verständlich als malerisch reizvoll und lebendig komponiert, so daß es, viermal größer ausgeführt, die packendste Wirkung machen müßte, wie sie sechs Zoll hohe Figürchen aber niemals zu erreichen vermögen. Auch die Schlacht von Wörth als Pendant ist trotz des zu schweren und schwarzen Kolorits wenigstens überaus anschaulich und überzeugend. Dennoch gelang es dem Künstler nicht mehr, die Apathie des Publikums zu überwinden, und er mußte später zu Szenen aus dem antiken Leben im Geschmacke Alma Tademas greifen, um die stumpfen Nerven der Käufer zu kitzeln. Denn selbstverständlich kann kein Künstler wagen, ein riesiges Schlachtbild unbestellt zu malen, da das sowohl die Mittel der meisten übersteigt, als es ihnen auch die sichere Aussicht eröffnet, liegen zu bleiben und so zu beständiger Demütigung zu gereichen. — Nur ein Genie wie Makart, der des Erfolgs im vorhinein sicher, konnte dergleichen wagen und auch das nur, weil er Liebeskämpfe statt solcher auf blutiger Walstatt malte.

Nicht viel besser ging es Wilh. Emelé (geb. 1830 zu Buchen im Odenwald, der erst selber Militär, infolge der Ereignisse des Jahres 1848 zur Malerei überging und um 1853 nach München kam, wo er Fedor Diez' Schüler ward, und trotz seiner unvollkommenen Beherrschung der Darstellungsmittel durch einen „Brückensturm bei Heidelberg 1799", und dann durch die „Schlacht von Stokach" ob der darin sich offenbarenden gründlichen Kenntnis der militärischen Dinge Aufmerksamkeit erregte. Er besuchte nun Antwerpen und Paris, um dann eine Reihe von Bildern aus den Revolutionskriegen zu malen, so die „Schlacht von Aldenhoven", die von Aspern, Erstürmung des verschanzten Lagers von Farmars 1793, Angriff der französischen Kürassiere auf die Engländer bei Waterloo u. a. Hierauf, 1861, München mit Wien vertauschend, malte er dort die Schlacht bei Würzburg 1796, wohl sein Hauptwerk. 1870 schloß er sich den badischen Truppen an und gab dann die Gefechte bei Elsaßhausen, die Schlachten bei Dijon, Belfort und Wörth u. a. Etwas



Szene aus der Erstürmung von Bazeilles (Fragment). Von Friedrich Bodenmüller

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

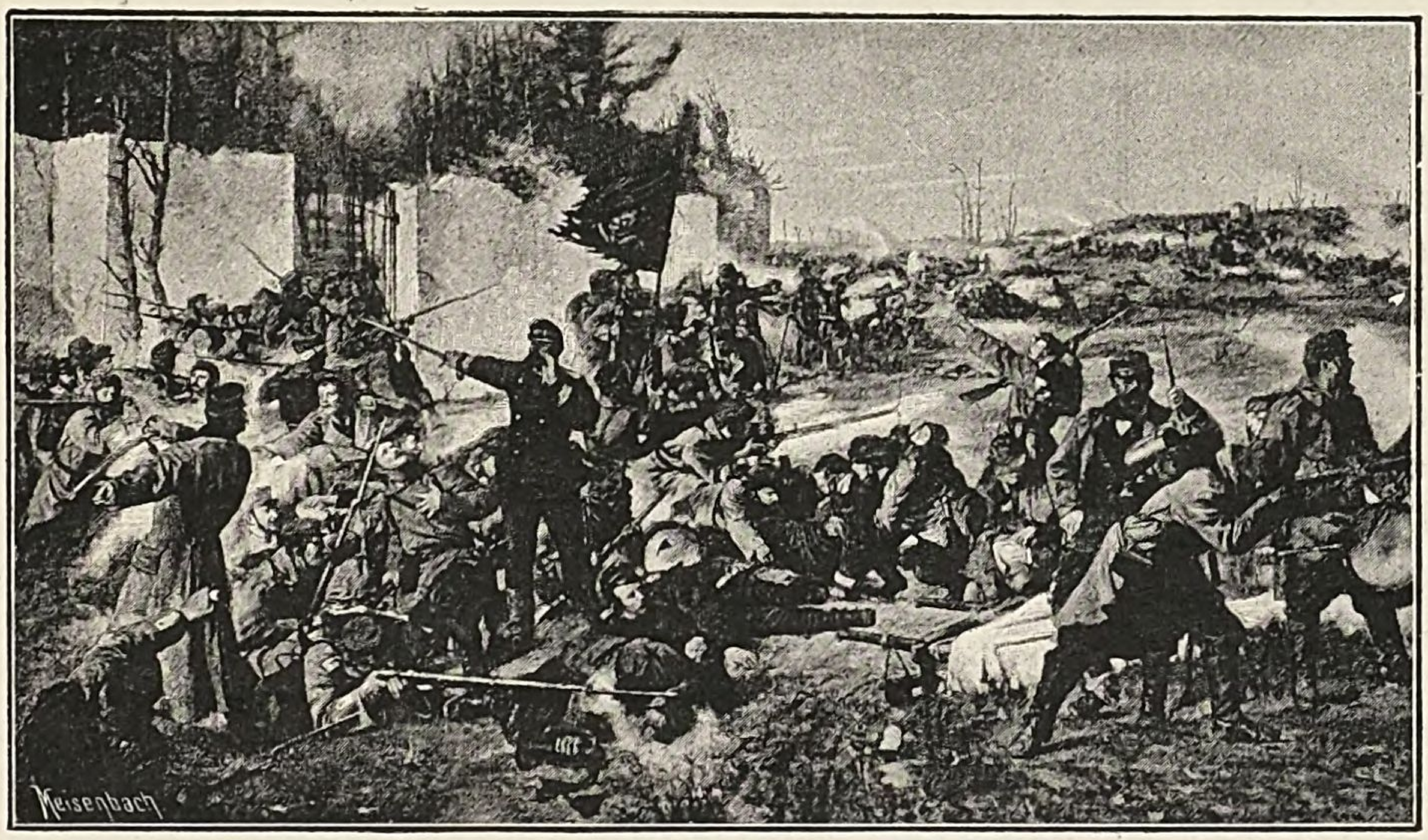
pedantischer Militär, vermochte auch er das Interesse nicht dauernd zu fesseln. Jede Darstellung des Kampfes muß eben schon durch die ewige Wiederholung derselben Motive des Stechens und Hauens, oder Schießens resp. Geschossenwerdens ermüden. Denselben aber in Episoden aufzulösen, die eine feinere Charakteristik der einzelnen Figuren erlaubt hätten, dazu konnte sich niemand entschließen.

Am ehesten wäre dies dem glänzend begabten Werner Schuch (geb. 1843 zu Hildesheim), möglich gewesen, der früher Architekt, in Düsseldorf zur Malerei überging und erst die Haiden seiner westfälischen Heimat mit viel Talent malte, sie dann mit den wilden Gestalten des dreißigjährigen Krieges bevölkerte und so immer tiefer in die Darstellung des Krieges hineingeriet. Ein echter Poet, voll Phantasie und Naturgefühl, kam er um 1884 nach München, das er aber schon nach zwei Jahren mit Berlin vertauschte.

Der einzige, welcher der Schlachtenmalerei wirklich neue Seiten abgewann in dieser ersten Periode nach 1870 war der ehemalige Piloty-Schüler Otto Faber-du-Faur (geb. in Ludwigsburg 1828), Sohn des auch als Schlachtenmaler bekannten Generals Faber-du-Faur. — Erst ebenfalls Militär und noch den Feldzug von 1866 als Rittmeister mitmachend, ging er nach demselben ganz zur Malerei über, die er schon vorher bei Kotzebue in München und unter Yvon in Paris betrieben hatte, wo er indes nur die Koloristen, vor allem Delacroix und Decamps studierte. Nun kam er zu Piloty, dessen Strenge seinen talentvollen Dilettantismus in gesundere Bahnen lenkte. Nachdem er bei ihm mehrere „Unglücksfälle" mit Geschick und Gleichgültigkeit gemalt, reizte ihn das Jahr 1870, zur Schlachtenmalerei überzugehen. Er malte zunächst eine „Übergabe der französischen Kavalleriepferde bei Sedan" als prächtig stimmungsvolle Dämmerungsszene voll packender Kraft. Ihr ließ er ein überaus dramatisch komponiertes „Gefecht der Württemberger bei Champigny" folgen, das, obwohl noch ganz in der Pilotyschen strengen Art ausgeführt, doch den Kampf auf möglichst wenige und typische Charakter-Figuren zu reduzieren sucht. — Noch besser gelang ihm dies mit einem zweiten Bild von „Champigny", wo er lebensgroß die unerschütterliche Festigkeit seiner Landsleute darstellte, wie sie allen Angriffen des zehnfach überlegenen Feindes Trotz bieten und sich nicht wegdrängen lassen von dem Platze, den sie einmal eingenommen. Hier war nicht nur die kaltblütige Entschlossenheit dieser Braven vortrefflich wiedergegeben, sondern auch das spezifisch Schwäbische in Köpfen wie Bewegung ausgezeichnet geglückt und so der Beweis geliefert, daß man recht wohl mit einem Dutzend Figuren zur Darstellung einer Schlacht ausreichen kann, wo ja der Rauch die anderen ohnehin halb verschwinden läßt. Der Erfolg wäre noch viel glänzender gewesen, wenn sich der Maler hätte entschließen können, seinem Bilde dieselbe gewissenhafte Durcharbeitung in Form und Farbe angedeihen zu lassen, wie dem ersten. Leider hat er das bei seinen späteren Arbeiten noch viel weniger gethan, ist immer einseitiger auf blos koloristische Effekte ausgegangen, durch die man aber weder moderne Barrikadenhelden und Franzosen, noch Orientalen interessant machen kann, wie er sie nach einer Reise durch Afrika mit Vorliebe darstellte.

Eine neue, bedeutungsvolle Wendung nahm indes auch sein Schaffen, als er nach dem Vorbilde der Franzosen und dann seines Landsmannes Louis Braun zur Panoramenmalerei überging. Letzterer (geb. 1836 zu Schwäbisch-Hall) hatte sich auf der Stuttgarter Kunstschule unter Neher zu einem vortrefflichen Zeichner aus-

gebildet, war dann Gehilfe von Gegenbauer bei dessen Fresken aus der Württembergischen Geschichte im Stuttgarter Schloß geworden und hatte hernach noch unter Vernet in Paris gemalt. Um 1860 nach München kommend und schon immer Vorliebe für die Darstellung von Soldaten und Kriegsszenen empfindend, leicht auffassend und phantasievoll, ein geborner Maler, dabei eine heitere Natur voll kühner Abenteuerlust, hatte er schon den Schleswig-Holsteinschen Krieg in Aquarellen mit viel Talent geschildert, dann für den Grafen Hunoltstein eine Reihe von Bildern aus dessen Familiengeschichte gemalt, zu welchem Behufe er nach Nürnberg ging und dort auch ein Turnier malte. Als aber die Kriege von 1866 und 1870 ausbrachen, begleitete er sofort die bayrischen Truppen. Er sollte damit eine neue Lebensaufgabe

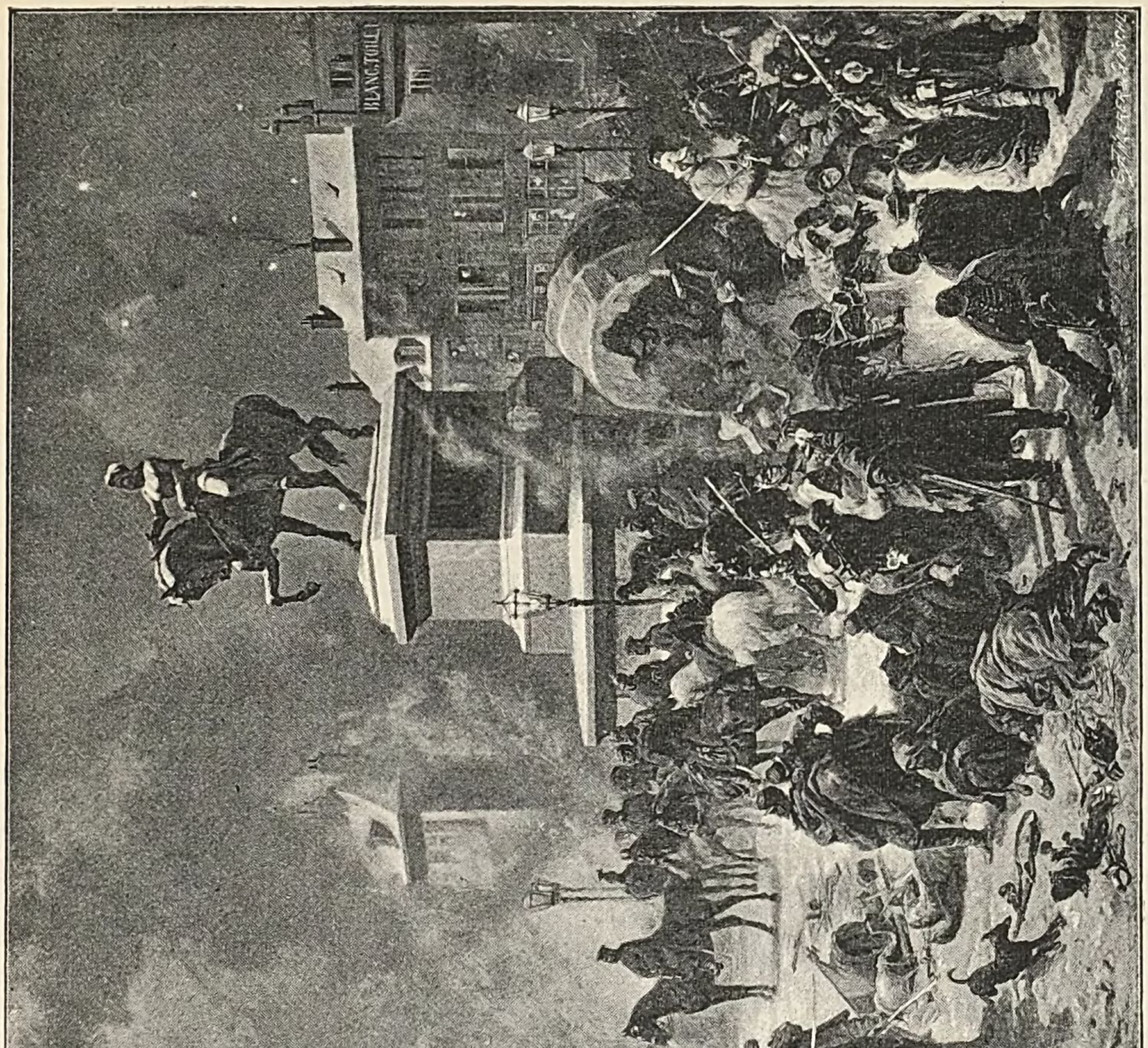


Kampf des Grenadier-Regiments Königin Olga im Park von Coeully
Von Otto von Faber-du-Faur
Photographieverlag von C. F. Autenrieth in Stuttgart

finden, für die er ungewöhnlich geeignet erschien durch die immer bereite Raschheit seines Schaffens. Zunächst malte er für den Großherzog von Mecklenburg einige Kriegsszenen des zweiten preußischen Reserve-Armeekorps von 1866, dessen Führer dieser gewesen, denen eine Anzahl ähnlicher vom Feldzug der Loire-Armee 1870 folgten. Diese Bilder, mit gutem Blick für das Malerische aufgefaßt, gehen indes doch nicht über das hinaus, was auch andere geleistet, ja es drohte darob unserem Künstler dieselbe Vernachlässigung durch das Publikum, an der alle Genossen gelitten, umso mehr, als sein kühles und buntes Kolorit alles eher denn stimmungsvoll war. Selbst eine Reihe reizender kolorierter Zeichnungen von einem historischen Festzug in Ulm für das dortige Rathaus kam gar nicht zur Ausführung, obwohl sie in Komposition des Ganzen, wie Charakteristik der einzelnen Figuren gleich meisterhaft waren. — Die entscheidende Wendung in Brauns Schicksal trat erst ein, als infolge des großen Aufsehens, welches bei der Pariser Weltausstellung von 1878 das von Philipoteaux vortrefflich gemalte Panorama der Verteidigung des Forts von Vanves gegen die Deutschen gemacht, der Gedanke bei uns Fuß faßte, durch ähnliche

Arbeiten die deutschen Triumphe des Jahres 1870 verewigen zu lassen. Das war ja keine Frage, daß, wenn man einmal nicht aus dieser Anschauung herauskonnte, die Massenkämpfe zum Gegenstand der Darstellung machen zu wollen, diese Panoramenform mit ihrem ungeheuren Raum und der Illusion der Wirklichkeit, die sie erzeugt, weitaus die wirksamste war. Es bildeten sich nun überall Aktiengesellschaften zu diesem Zweck, und die erste derselben in Frankfurt übertrug unserem Braun die Ausführung der Schlacht von Sedan. Es ist sein Verdienst, der Panoramenmalerei zuerst die gegenwärtige Ausdehnung gegeben zu haben, da bei Philipoteaux die Figuren nur erst spärlich, als bloße Staffage angebracht waren. Bei Brauns Schlacht von Sedan aber spielten sie bereits die Hauptrolle. Obwohl dieser Versuch nun bei der mangelnden Erfahrung des Künstlers nur sehr unvollkommen gelingen konnte, so war der Erfolg doch ein kolossaler, die Nation war entzückt, endlich einmal ihre Siege in einer ihrer Größe besser als bisher angepaßten Form zu sehen und berauschte sich förmlich darin. Die bisher so verachtete Schlachtenmalerei ward auf einmal die volkstümlichste aller Künste, und die ärmsten Bauern scheuten tagelange Reisen nicht, um nur den Ort und das Bataillon zu sehen, wo ihr Sohn gefochten. Die vollkommene Abschließung des Beschauers von aller äußeren Störung erhöhte die Illusion und damit die Wirkung aufs Gemüt ganz ungeheuer, so daß jedes neue Panorama — und sie schossen jetzt aller Orten auf — ein Ereignis ward. Ja man übersah in der ersten Freude sogar die künstlerischen Mängel derselben vollständig, wie groß sie auch seien. Zunächst den größten von allen, daß bei der notwendigen Entfernung selbst der vordersten Figuren vom Beschauer eine Individualisierung derselben nur in sehr beschränktem Maße möglich ist, dem Ganzen also schon dadurch jeder tiefere künstlerische Reiz, mit Ausnahme dessen der koloristischen Stimmung, geraubt wird. Schien doch die dramatische Spannung der Massenbewegung denselben ganz überflüssig zu machen! Braun war denn auch der erste, welcher sich die gewonnenen Erfahrungen zu Nutzen machte bei dem von ihm nun alsbald in München ausgeführten Panorama der Schlacht von Weißenburg. Dasselbe ist bis heute seine beste Leistung geblieben, da er als Augenzeuge mit wirklich ungewöhnlichem Geschick alle Vorteile der hier so malerischen Landschaft für eine ebenso dramatische als mannigfache und anschauliche Entwicklung des ganzen Vorgangs in all seinen Teilen auszunützen verstand. Seine genaue Bekanntschaft mit allen handelnden Hauptpersonen ließ es ihn bei ihrer Darstellung wenn nicht zur Charakterschilderung, doch wenigstens bis zur leichten Erkennbarkeit trotz der Entfernung bringen und sicherte dem Ganzen also auch jenes individuelle Interesse, das allem Porträtartigen sicher ist. — Unmittelbar nach dem seinigen folgte das vortreffliche Panorama der Schlacht von Gravelotte durch Hünten und Simmler in Berlin, welchem das der Erstürmung von Fröschweiler durch Faber-du-Faur und Häberlin in Hamburg folgte, wo beide besonders in der Schilderung der die Anhöhe heraufstürmenden Kolonnen der Deutschen, dann ihres Eindringens in das brennende Dorf eine ungewöhnliche Lebendigkeit und koloristische Meisterschaft entfalteten.

Indes machte sich aber früh bei allen diesen Panoramen ein Mißstand geltend, welcher selbst die Mehrzahl der Vorteile, welche diese Kunstform wirklich besitzt, zu vernichten drohte: es ist das die unvernünftige Eile, mit der bald die Gier der Unternehmer, bald die Ungeduld der Maler diese Arbeiten gewöhnlich betrieb, und die einen für uns nichts weniger als schmeichelhaften Kontrast bildete zu



Einzug der deutschen Truppen in Orleans. Von Louis Braun

der künstlerischen Gewissenhaftigkeit, mit welcher die besseren Franzosen, sowohl Philipoteaux als besonders Neuville und Detaille ihre ähnlichen Arbeiten ausführten. Hierin kommt ihnen nur das von Simmler und Th. v. Eckenbrecher gleichzeitig mit Faber-du-Faur ausgeführte Panorama von Kairo gleich, das die Rückkehr der großen Karavane von Mekka als Staffage zeigt. Es ist sowohl durch die Poesie der Auffassung und Schönheit der Komposition, als die Feinheit der Stimmung und geschickte Ausnützung aller Vorteile der Kunstform die künstlerisch vollendetste Arbeit, welche in dieser Gattung bei uns ausgeführt ward.

Braun hat seinem Weißenburger nun noch eine ganze Reihe solcher Panoramen, in Dresden „Die Erstürmung von St. Privat durch die Sachsen", in Leipzig „Die Schlacht von Lützen", dann ein weiteres in Stockholm folgen lassen und dabei überall seine große Leichtigkeit und Unerschöpflichkeit der Erfindung bewährt, während wir über die Ausführung freilich nicht urteilen können.

Bald wurden die Panoramen nun noch durch Dioramenbilder ergänzt von Anton v. Werner, der hier voranging und durch seinen „Moltke, der mit Wimpffen über die Kapitulation von Sedan verhandelt", wie durch seinen „Bismarck, der dem ihn bei Donchery erwartenden Napoleon III. entgegenreitet" bald bewies, wie die Kriegsdarstellung eigentlich behandelt und zu einer Hauptgattung der Geschichtsmalerei erhoben werden müßte, bei der sich das Schicksal aus den einander gegenüberstehenden Charakteren mit innerer Notwendigkeit entwickelt. Nicht minder ist es aber auch ganz charakteristisch, daß es die Spekulation von gewöhnlichen Aktiengesellschaften war, welche diese beiden unvergänglichen Kunstwerke erst hervorrufen mußte, da man in den maßgebenden Kreisen bei uns sich entweder mit Abscheu von dergleichen abwandte, wie in München, oder durch militärische Pedanterie die Erreichung des Zieles fast regelmäßig unmöglich machte, wie in Berlin.

Braun hat dann noch ebenfalls die Dioramenform zu einer Darstellung der Flucht Napoleon I. aus Leipzig den 18. Oktober 1813 benützt, wo ihm die Darstellung des dichten Knäuels der Flüchtenden wohl lebendig wie immer, der finstere Imperator selber aber viel weniger geriet.

So blieb es zuletzt zweifelhaft, ob diese so große Mittel absorbierende Panoramenmalerei, welche die Heranziehung und Empfänglichmachung der Massen für die historische Kunst so unvergleichlich hätte fördern können, ihr nicht mehr Schaden als Nutzen gebracht habe, nicht am wenigsten durch die Schuld derjenigen Künstler, die darin bloß eine Gelegenheit sahen, rasch Geld zu verdienen.

Die Bildnismalerei

Die Darstellung der höheren Stände beschränkt sich bei der Münchener Schule, wie fast überall in Deutschland, wenn sie nicht in frühere, weniger ausschließlich von der Mode beherrschte Jahrhunderte zurückverlegt wird, auf die Bildnismalerei und allenfalls das historische Porträtbild und Zeremonienstück. Es ist das umso eher der Fall, da es speziell in München nie einen Menzel gegeben hat, der dieselbe in höherem Sinne bemeistert hätte, wenn man Ramberg etwa ausnimmt, der dazu durch seine Erziehung, wie sein Talent ungewöhnlich befähigt war. Nach ihm haben nur noch einige andere Wiener, wie Spitzer und Karger sich daran ver-

sucht, ohne es indes über eine ziemlich äußerliche Auffassung weit hinaus und zu eigentlicher Charakterdarstellung zu bringen. Diese tritt bei uns erst mit Lenbachs Bildnissen auf, da er fast allein verstand, bei seinen Gestalten uns ihre historische Bedeutung erklärlich zu machen. Nach ihm hat wenigstens in der Darstellung modern eleganter Frauen Fr. Aug. Kaulbach Vortreffliches geleistet. Mit diesen beiden hier schon behandelten Meistern, denen sich besonders in der Darstellung der Kindernatur, vor allen anderen Defregger durch seine unvergleichlichen Charakterköpfe, Herm. Kaulbach, Leibl, Räuber, Ertelt anschließen, ist aber freilich die Anzahl der wahrhaft bedeutenden Bildnismaler der Schule, so weit dieselben nicht auch Geschichts- oder Sittenbildmaler sind, nahezu erschöpft, da letztere, wie Defregger, fast alle gelegentlich auch Bildnisse und zwar gerade die besten malen. Bei ihnen hätte man auch Karl Gampenrieder (geb. in München 1860) einzuteilen, der an der hiesigen Akademie, zuletzt bei Lindenschmit gebildet, erst durch einige Reiterszenen von glücklicher Erfindung, wenn auch noch ungenügender Ausführung, so den „Handkuß“ und die „Verhaftung der Gräfin Cosel“ Aufmerksamkeit erregte, dann in Paris Bouguereaus und Tony Robert Fleurys Unterricht genoß. Zurückgekehrt, erntete er mit zwei Prinzessinnen des königlichen Hauses, die er lebensgroß in ganzer Figur malte, viel Beifall und verdiente ihn durch die natürliche Auffassung wie gute Ausführung der Bilder. Seither hat er sich aber wieder der Sittenbildmalerei zugewandt. — Von letzterer her kam Rud. Kuppelmayr (geb. in Kaufbeuren 1843) zum Porträt, nachdem er erst die Nürnberger Kunstschule besucht, dann sich in Belgien, Paris und Italien weiter gebildet hatte. Dort studierte er besonders die Venezianer und überraschte dann mit einmal, 1883, durch die energische Färbung, wie gute Auffassung seiner Köpfe, so des Oberstleutnants Würdinger für das Arsenal, der eigenen Eltern u. a. m.

Ganz dem Porträt hat sich Rud. Wimmer (geb. zu Gottsdorf bei Passau 1849) gewidmet, der an der Münchener Akademie gebildet, erst den Feldzug von 1870 mitmachte und dann nach Antwerpen ging, von dort ein Jahr in England zubrachte, hierauf aber nach München zurückkehrte und zuerst durch Bilder des Königs Ludwig II., der Prinzessin Gisela, des Generals Totleben, des Malers Prof. Louis Braun u. a. m. sich bekannt machte, aber sehr ungleich in seinen Arbeiten erscheint. — Ähnliches kann man von Winfried von Miller sagen (geb. in München 1853), einem Sohne des Erzgießers, der auf der Akademie Schüler Alex. Wagners war und nach einer heil. Elisabeth und mehreren Halbfiguren-Bildern sich ganz dem Porträt zuwendend, durch Bildnisse des Geh. Rats v. Gietl, Kommerzienrats Sedlmayer, endlich des Prinz-Regenten in ganzer Figur, besonders aber durch einige glücklich aufgefaßte Damenbilder gefiel, wozu er offenbar vorzugsweise geeignet ist.

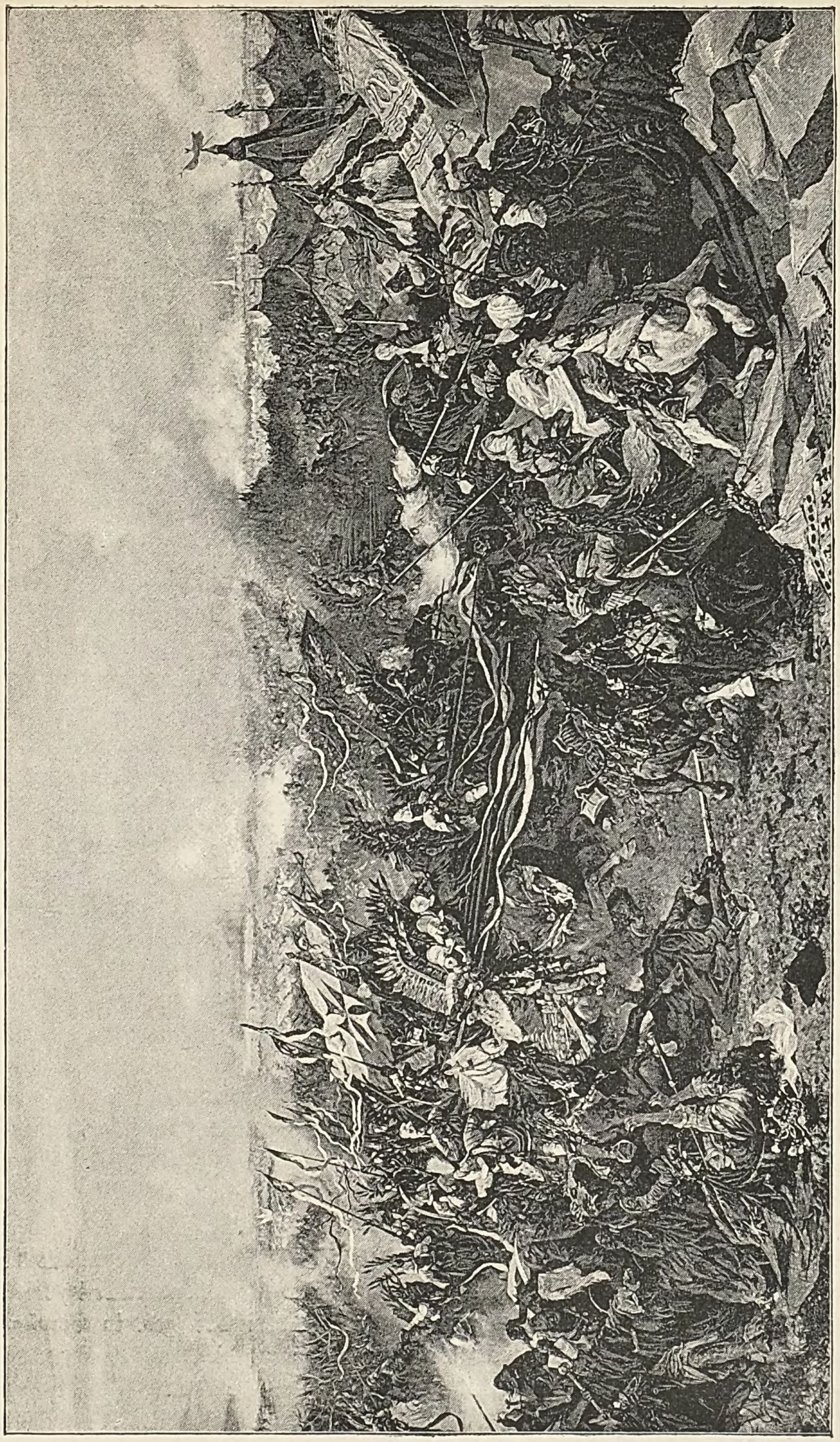
Durch gut gemalte und charakteristische Köpfe hat sich auch Lorenz Vogel, ein begabter Schüler Kellers in Karlsruhe, verdient gemacht. In allerneuester Zeit erst scheint der Schule in Kurt Hermann ein glänzendes Talent in diesem Fache zuzuwachsen. Neuerdings hat, durch Lenbach und Kaulbach, dann den gewandten, aber gründlich manierierten Piglhein eingeführt, die Pastellmalerei sehr an Verbreitung gewonnen und in ihr hat besonders Frl. Helene Mühlthaler, eine Schülerin Grützners, in Kinder- und Damenbildnissen recht Ansprechendes geleistet. Noch besser sind freilich die Arbeiten Lenbachs, Fr. Aug. Kaulbachs und Graf Courten's in dieser

27*

Technik. Im ganzen muß aber doch gestanden werden, daß, die ebengenannten zwei Dioskuren Lenbach und Kaulbach abgerechnet, die Schule in keinem Zweig unserer Kunst so auffällig hinter der französischen an Solidität des Studiums, vorab der Modellierung zurückbleibt, als gerade in diesem. Die Gutmütigkeit, Genügsamkeit und — Sparsamkeit — der Münchener wirkte hier mit dem Abscheu der Künstler vor dem Salonleben ganz gleichmäßig zusammen, um ein so auffallendes Resultat hervorzubringen. Die Münchener müßten aber eitler und reicher zugleich werden, wenn sich das wesentlich ändern sollte.

Die Polen, Magyaren und sonstigen Ausländer

Es ist schon mehrfach darauf aufmerksam gemacht worden, welche Bedeutung für das Münchener Kunstleben die steigende Anzahl der Ausländer, speziell in den letzten beiden Jahrzehnten allmählich erlangte. Gehörten dieselben germanischen Stämmen, so assimilierten sie sich meistens ziemlich rasch, was aber bei den vielen Slaven, Magyaren und Orientalen aller Art später keineswegs mehr der Fall war. So bildeten bald die sich von allen übrigen Künstlern gründlich unterscheidenden, dafür aber bestimmte gemeinsame, mit dem Nationalcharakter eng zusammenhängende Züge offenbarenden Polen eine ganz besondere Abteilung. Dieselben sind in München allmählich immer häufiger aufgetreten, bis sie sich zuletzt zu einer förmlichen Schule gestalteten. Dieselbe fällt durch die allen Slaven gemeinsame Verleugnung des Individuellen auf, von der nur der größte polnische Maler, Matejko, eine glänzende Ausnahme bildet. Nicht minder ist ihren Werken allen ein gewisser melancholischer Zug eigen, der sich noch mehr in der Farbenstimmung als der Komposition äußert. Am meisten ehrt sie ihre treue Liebe für die Heimat und deren uns andern doch nichts weniger als reizend erscheinende Mischung von düsteren Wäldern, kahlen Ebenen und Schnee. — Ganz besonders beschäftigt sie aber das einstige glänzende Leben des dortigen Adels, zu dem die Armut und das Elend der Bauern dann freilich den abschreckenden Gegensatz bildet. Dies Rückwärtsblicken in eine längst entschwundene glänzende Zeit hat natürlich einen romantischen Schimmer voll düsterer Poesie. Derjenige, welcher die eigenartige Romantik dieses wilden Reiterlebens am besten begriff und bis heute denn auch tonangebender Matador der Polen blieb, ist zugleich der früheste Ankömmling dieser sarmatischen Kolonie, J o s e p h B r a n d t (geb. zu Szebreszyn 1841). Erst Ingenieur, kam er um 1860 nach München und ward da Franz Adams Schüler, um unter dessen Leitung zunächst zur Schlachtenmalerei überzugehen. Durch sein ungewöhnliches Talent rasch Aufsehen machend, fesselte er schon zu Ende der sechziger Jahre durch die dramatische Lebendigkeit seiner ausschließlich dem polnischen Leben einer früheren Zeit und ihrer halbbarbarischen, aber unendlich malerischen Erscheinung entnommenen Kompositionen, die er bei hervorragendem koloristischen Geschick mit äußerst glücklicher Benützung des Helldunkels, anfänglich noch Wouvermann nachahmend, ausführte. So die „Schlacht von Choczim“, „Der Übergang polnischer Kavallerie durch den Meerbusen nach Jütland 1658“. Dann eine „Episode aus dem Entsatz von Wien 1683“, sein bedeutendstes Werk, wo er den Angriff der gepanzerten polnischen Reitergeschwader auf das türkische Heer und ihr unwiderstehliches Eindringen in das Lager desselben schildert.



Die Schlacht bei Wien 1683 (Fragment). Von Joseph Brandt
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

Hier entwickelte er eine Kühnheit und Phantasiefülle in der Komposition, ein dramatisches Talent, sowie eine meisterhafte Beherrschung des Kolorits, die dem Bilde einen hohen Rang sichern, obwohl in dem ganzen ungeheuren Gewühl eigentlich kein Mensch, weder durch sein Thun noch durch seinen Charakter, tiefer zu fesseln vermag. Dafür ist aber der malerische Reiz umso größer und wird noch sehr erhöht durch den ebenso pikanten als geistreichen, später allerdings fast ins Patronenhafte spielenden Vortrag. Letzteres gilt besonders von den nun folgenden Bildern, einem „Kosakenlager", dem „Markttag in einem polnischen Städtchen", „Kriegsgesang ukrainischer Kosaken" ꝛc., wo er überall ein außerordentliches Talent offenbart, jedem Ding seine malerische Seite abzugewinnen uns aber allerdings niemals für die einzelnen Individuen dieses barbarischen Gewühls Interesse einzuflößen vermag. Umso mehr als er die meisterhafte Beherrschung und Verwendung des Helldunkels, die seine ersten Bilder bis zur „Entsetzung Wiens" auszeichnet, nach und nach völlig aufgab und sich fast ausschließlich auf die Darstellung der Wirkungen des Sonnenscheins und der Luft auf Menschen und Tiere beschränkte. Denn ein Seelenleben gibt es bei diesen ganz in dem, was sie gerade thun, aufgehenden, lediglich ihren Instinkten folgenden Kreaturen überhaupt nicht.

Das gesellige Leben der alten polnischen Aristokratie, ihre Jagd- und sonstigen Abenteuer geschickt zu schildern, gelang dem früh gestorbenen Gyrimski. Um diese Zeit fingen die Polen auch zuerst an, die Benützung der Photographie förmlich systematisch zu betreiben. Sie suchten nach dem Vorbild Meissonniers alle Details der Landschaft, der Figuren selbst zu benützen, was ihren Bildern oft eine fast unnatürliche äußere Wahrheit gibt, aber auch leicht einen gewissen Mangel inneren Lebens noch mehr hervortreten läßt. — Ganz in die Bahnen des Brandt haben dagegen Alfred Kowalski (geb. in Warschau) und Anton Kozakievicz (geb. 1841 in Krakau) eingelenkt, beides bedeutende Talente, die aber statt sich der Schlachtenmalerei zu ergeben, mehr das polnische Land- und Kleinstädterleben von heute schildern, wobei besonders der erstere viel Humor entwickelt, wie z. B. bei seinem „Postboten", der mit weiser Vorsicht ein dralles Mädchen neben sich ins Fuhrwerk als Prellkissen genommen hat, um die Püffe, die er auf dem schauderhaften Wege erhält, wohlthätig zu mildern. — In ihren Landschaft, Tiere und Menschen der Heimat zu ebenso schlagend wahren als stimmungsvollen, meist düsteren Szenen verbindenden Bildern beurkunden aber beide Künstler eine hervorragende Befähigung, die sich schon in ihrer von der aller übrigen Münchener abweichenden, nur schwärzliche Töne bevorzugenden Palette offenbart. Etwas davon ist auch auf Ludwig von Kurella (geb. zu Warschau 1836) übergegangen, der über Dresden nach München kommend, Rambergs und Franz Adams Schüler ward, aber auch von Brandt beeinflußt erscheint. Obwohl er sich in allen möglichen Fächern versucht hat, sind doch seine melancholischen polnischen Dorf-Szenen, Fähren ꝛc. das Wertvollste und nicht ohne Reiz schwermütiger Poesie. — Wie Kurella ebenfalls die Photographie in noch ausgedehnterem Maße benützend, schilderte das ritterlich leichtsinnige, glänzende Polen der Edelleute dann Jan Chelminski (geb. in Brzostow 1850), der ebenfalls Schüler Franz Adams später besonders die Rokokozeit erwählt und Jagdszenen mit viel Lebendigkeit ausgeführt hat. So eine Parforcejagd (Neue Pinakothek) u. a. m. Von München ging er nach Amerika. — Schüler Brandts ist Franz Roubaud (geb. in Odessa 1856), der 1878 an die Münchener

Akademie kam, aber bald zu jenem überging und sich durch dem Kaukasus, sowie Zentral-Asien entnommene Schlacht- und Sittenbilder einen guten Ruf machte, obwohl er als Russe mit der polnischen Melancholie nicht behaftet ist. Dagegen hat Wladimir von Czachorski (geb. 1850 zu Lublin), der anfangs Schüler von Piloty war, sich ganz in die Romantik und die Schilderung des Mittelalters vertieft, das er mit Geschmack, wenn auch abermals mit auffallend melancholischer Färbung wiedergibt. So 1879 einen geistvoll aufgefaßten Hamlet, der sich von den Schauspielern vordeklamieren läßt, einen „Eintritt ins Kloster“ u. a. m.

Zwei weitere Russen, Suchodolski und Swieszewski haben sich, der erste als Jagddarsteller, der sich besonders durch die feine Stimmung seiner Bilder aus-



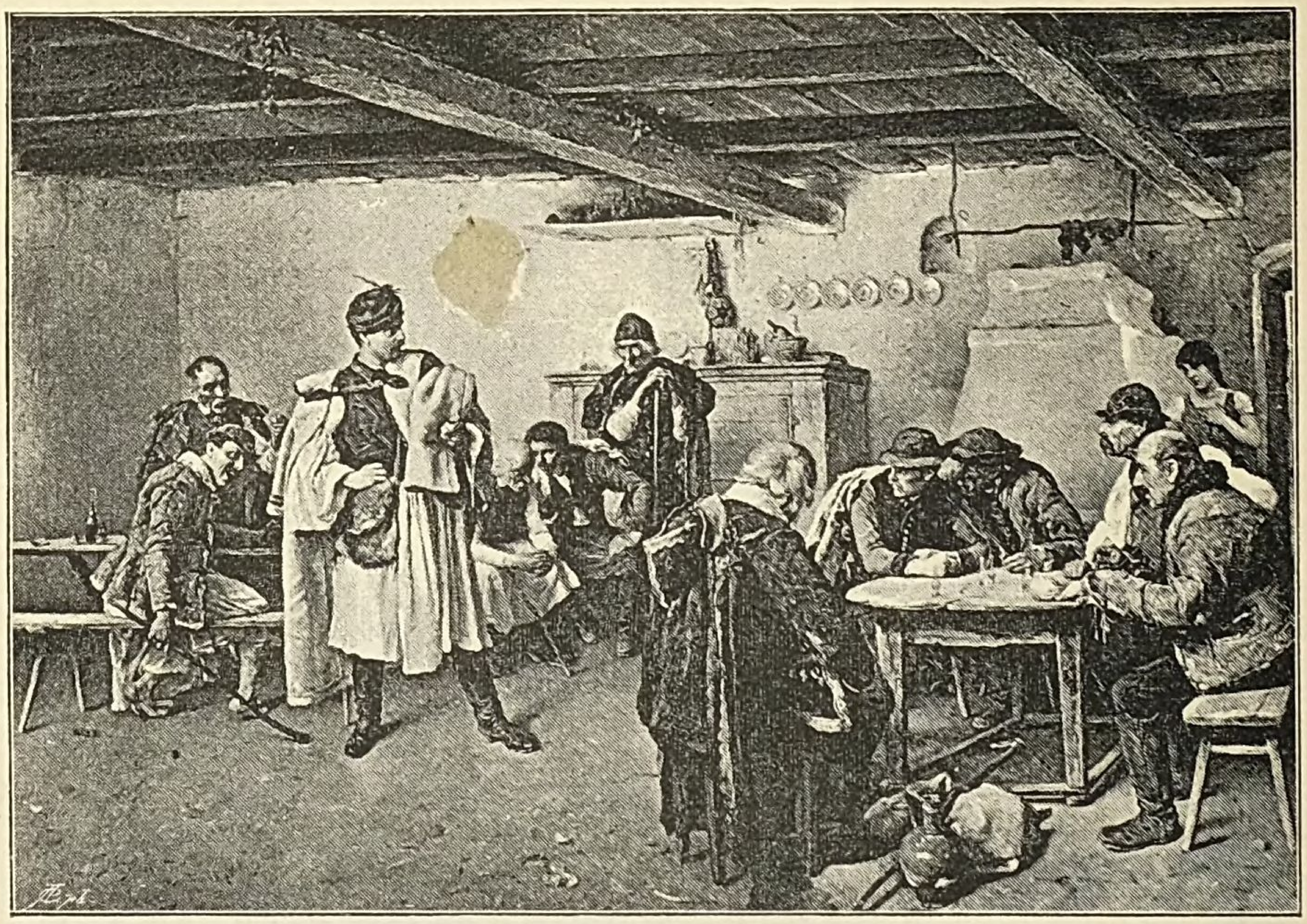
Postbote in Polen. Von Alfred Kowalski
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

zeichnet, der zweite als Landschafter bemerklich gemacht. — Landschaft, Tiere und Menschen verbindet auch mit Geschick Waldemar Los (geb. in Slaruta, Volhynien 1849), der von der Krakauer Kunstschule her 1873 nach München kam und sich an Brandt anschließend durch ein „Pferdemarkt-Rennen“, die „Schlacht bei Taschkisen 1878“, u. a. bemerklich machte.

In Radzyn 1850 geboren, hat Simon Buchbinder die erste Unterweisung in Warschau erhalten, kam dann als Dekorationsmaler zu Brioschi nach Wien, hierauf in die Akademie erst zu Engerth, dann ebenfalls zu Leopold Müller, der ihn als talentlos fortschickte. Er probierte es nun in Krakau bei Matejko, wo er einige Jahre blieb und dann 1883 nach München kam, um da im engsten Anschluß an Mieris und Netscher einige nicht nur durch ihre grenzenlose Ausführung und den gediegenen Ton, sondern auch die gesunde Auffassung frappierende Bilder Aufmerk-

samkeit zu erregen. So „Schwierige Stelle", „Der Hofnarr" und „Ein Grübler", wo er seinem Vorbild Netscher sehr nahe kam.

Noch zahlreicher fast als die Polen und Russen sind die Ungarn in München vertreten. Waren die älteren, wie Alex. Wagner und Liezenmayer meist Deutschungarn, so kamen später auch Stockmagyaren, wie Benczur, an die Akademie. Er ist nächst dem nur kurze Zeit hier gewesenen Munkacsy der erste, welcher seine Nationalität in der Kunst bestimmt ausprägte. Ihm folgte Paul Böhm, der in Pest und Wien gebildet, sich Szenen aus dem Pußten- und Zigeunerleben zur Spe-



Herausforderung. Von Koloman Déry
Photographieverlag der Photographischen Union in München

zialität machte, die er mit auffallend energischer Färbung und gesundem Natursinn wiedergibt. Dies thut auch Koloman Déry (geb. in Bacs 1859), der über Wien zu Löfftz in die Schule kam und dort sich an die Darstellung von Volksszenen aus der Heimat machte, die er mit viel Energie und guter Charakteristik ausführt. So ließ er einer „Versuchung des hl. Antonius" eine „Schwere Beichte", den „Bauernphilosoph", die „Herausforderung" — ein besonders glückliches Bild — dann „Das Lied von der Untreue", „Großvaters Erziehungsmethode" ꝛc. folgen, wo er überall neben guter Beobachtung das ernste, schwerlötige, mannhafte Wesen zeigt, das den meisten magyarischen Künstlern eigen. Ihren derben Humor offenbart Geza Peske, wie Paul Vago viel malerisches Talent. Jaroslaw Vesin (geb. in Wranna, Böhmen 1859), ein Schüler Benczurs und Otto Seitz zeigt dann viel Stimmung in seinen dem slovenischen Volksleben in Oberungarn entnommenen Bildern.

Dem Pastell-Porträt fast ausschließlich hat sich Joseph Koppay gewidmet, das er mit Leichtigkeit und Eleganz, aber auch nicht ohne Manier darstellt. — Auch

der Schwede Th. von Cederström (geb. 1843 in Aryd) hat sich, obwohl in Weimar gebildet, doch seinen eigenen Stil in zierlichen Sittenbildern geschaffen.

Wir kommen nun noch auf eine Anzahl deutscher Künstler, die zwar jetzt in München ihren Wohnsitz haben, aber schon so fertig hierherkamen, daß man sie nicht der Schule zurechnen kann, wenn sie auch jetzt deren Gewicht vermehren helfen.

Der älteste dieser Meister ist Wilhelm Riefstahl (geb. in Neustrelitz 1827), der in Berlin sich an Schirmer gebildet hatte und zuerst vorzugsweise Architektur und Landschaft malte, aber Bedeutung und wohlverdienten Ruf erst erlangte, als er beide zu Trägern seiner Figurenkompositionen machte, die er ihnen mit großem Geschick und echt poetischer Empfindung anpaßte, wenn sie ihm zunächst auch in der Ausführung etwas hart und trocken gerieten. Das erste, bedeutenden Erfolg erringende Bild dieser Art war ein Leichenbegängnis auf der Meglisalp (Appenzell), dessen Ernst vortrefflich zu der grandiosen Hochgebirgsnatur rundum paßte. Ihm folgte 1864 die Feldandacht Passeyrer Hirten (Nat.-Galerie), die ungefähr dasselbe Motiv noch wirksamer gibt. Auf beiden Bildern ist die Landschaft noch das beherrschende, die Figuren im einzelnen ohne tiefere Charakteristik. Nun ging der Künstler 1869 nach Italien und malte in Rom Figurenbilder mit architektonischem Hintergrund, indes ohne hervorragende Bedeutung, wenn auch immer sinnvoll und poetisch aufgefaßt. So das Pantheon in Rom und das Forum Romanum mit einer Prozession rc. Zum Professor an der Kunstschule in Karlsruhe und später, 1875, zum Direktor derselben ernannt, gab er dies Amt aber bald wieder auf, um abermals nach Rom zu gehen. In Karlsruhe entstand der „Allerseelentag in Bregenz" 1869 und ein „Kirchhof im Bregenzer Wald", ganz ähnlich den Bildern, die er von Appenzell und Passeyr gemalt. Ebenso ein „Überfall durch Heiden beim Gottesdienst auf der Alm." — Aus Italien brachte er dann, um 1880 zurückkehrend und sich in München niederlassend, das „Anatomische Theater in Bologna", wo Vesalius eben doziert, mit. Unter seinen Münchener Arbeiten ist die bedeutendste das „Kinderbegräbnis in Passeyr", eine sehr figurenreiche und, wie fast immer, poetisch aufgefaßte Komposition, der aber freilich der hier allzu nahe liegende Vergleich mit Defregger nicht günstig ist, obwohl er die Figuren weit gründlicher durchgearbeitet hat als früher, wie denn dieses ursprünglich verstandesmäßige und reflektierende Schaffen des Künstlers weniger durch den Reiz des Einzelnen Bedeutung erhält, als durch die Kraft des Charakters und Willens, die daraus sprechen.

Aus Berlin ist auch Adolf Treidler (geb. 1846) und zwar aus der Schule Schraders zu uns gekommen, wenn auch auf dem Umwege über Rom, denn ohne dieses oder noch lieber Paris thut es nun einmal der richtige Berliner nicht, obwohl der echteste Vertreter des preußischen Geistes, Menzel, weder das eine noch das andere im ersten halben Jahrhundert seines Lebens gesehen hat und diesem Unglück offenbar nicht am wenigsten seine Eigenartigkeit verdankt. So hatte auch Treidler sein bestes Bild „Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg nimmt das Abendmahl unter beiderlei Gestalt" schon 1872 vor seiner römischen Reise gemalt und dabei weit mehr Selbständigkeit gezeigt, als bei dem in Rom entstandenen „Franz I., der die ihm in Madrid vorgelegten Friedensbedingungen verweigert", wo er trotz größerer Geschicklichkeit, über das Kostümstück nicht weit hinauskam. Seit dieser

Zeit hat er sich ganz auf die Italiener, resp. Italienerinnen geworfen, die er aber unleugbar mit viel erquicklich prickelnderem Humor, Glaubwürdigkeit und Lebensgefühl darstellt, als vordem große Herren und Damen. So ist sein „In Campagna", wo drei Ischianerinnen mit zwei Geistlichen einen lustigen Kampf von Neckereien führen, ein köstlich frisches Bild. — Hieher zählt auch der in Wien 1856 geborne Robert Pötzelberger, welcher erst Schüler Leopold Müllers dort, 1880 nach München kam und durch kosende Liebespaare, bald im Schatten bald in der Sonne schmachtende Mädchen, Blumenverkäuferinnen u. dgl. ob der delikaten Ausführung, wie dem poetisch Seelenvollen der Auffassung gefiel, da er auch das moderne Kostüm sehr glücklich malerisch zu bewältigen verstand. —



Der Graben in Wien. Von Karl Karger

Ein ächter Maler von Gottes Gnaden muß Karl Karger (geb. in Wien 1848) genannt werden, ob der Leichtigkeit und Proteus-Natur seines Talents. Schon 1864 die Wiener Akademie beziehend, wo er Engerths Schüler ward, half er demselben bald bei seinen Malereien für das Opernhaus, kam dann aber 1871 nach München, wo er durch die köstliche Charakteristik der Figuren in einer „Wiener Bahnhofszene" (Belvedere) zum erstenmale alle Welt durch seinen Humor entzückte. Er ging nun nach Italien, das ihm genau so viel genützt zu haben scheint, als den meisten anderen, da dort eigentlich nur Passini in Venedig auf ihn wirkte. Zurückgekehrt malte er eine „Straßenszene in Venedig", noch weit besser aber den „Graben" in Wien mit köstlicher Wiedergabe all seiner charakteristischen Typen. — Die unvergleichliche Spitze dieser Wiener Volksschilderungen war dann die Huldigung der Sänger Österreichs bei der silbernen Hochzeit des Kaisers 1877. Das war in seiner miniaturartig frappanten Wiedergabe aller offiziellen und nicht offiziellen Persönlichkeiten ein vollendetes Meisterstück von unerschöpflichem Reiz und mit all der sprichwörtlichen österreichischen Liebenswürdigkeit ausgestattet. (Belvedere.) Schlecht beschäftigt, wie er es



Begräbnis im Hochgebirge. Von Wilhelm Riefstahl
Photographieverlag von E. Milster in Berlin

trotzdem blieb, zog er nun wieder nach München, wo er sich hauptsächlich mit Illustrieren abgab, da er historische und allegorische Figuren mit demselben Geschmack und malerischen Sinn entwirft, wie die allermodernsten Volkstypen. Seine neueste Arbeit sind zwei riesige Bilder zur Geschichte der deutschen Schaubühne für das Foyer des neuen Burgtheaters in Wien, welche das Passionsspiel in Oberammergau samt Publikum und eine Aufführung im alten Burgtheater sehr reizvoll schildern. Ohne Zweifel wäre Karger ein Darsteller des Wiener Volkslebens, wie es keinen zweiten gibt, wenn sich dafür Abnehmer fänden bei einer Geburts- und Geld-Aristokratie, die wenigstens im Mangel an Kunstsinn miteinander wetteifern. Indes hat man ihn neuerdings doch wieder nach Wien berufen, freilich nicht zum Malen sondern zum Schulmeistern.

Sachsen gehört Richard Linderum (geb. in Dresden 1851), der dort Schüler von Scholz und Pauwels gewesen und dem letzteren bei seinen Arbeiten in Ypern geholfen hatte. Selbständig hat er „Walachinnen", Bacchantinnen", ja sogar ein „Opfer karthagischer Frauen", „Altgriechische Idyllen" gemalt, um in der realistischen Isarstadt dann zu weniger anspruchsvollen modernen Münchnerinnen überzugehen. —

Die Landschaftsmalerei

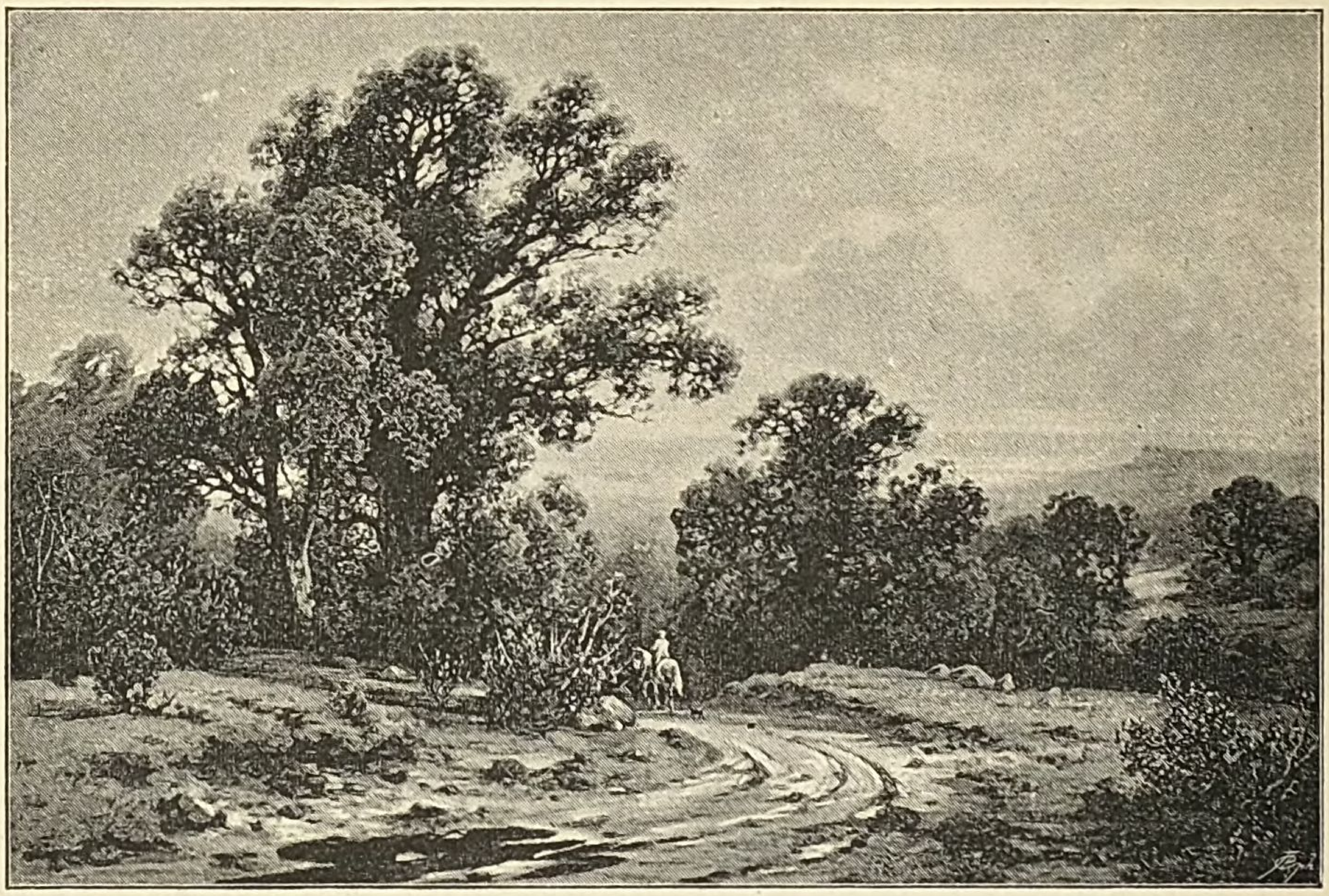
Unstreitig trat mit der steigenden Ausbildung der Geschichts- und Sittendarstellung die der Landschaft mit ihren Nebenfächern einigermaßen in den Hintergrund. Besonders während der mit 1870 beginnenden Periode. Der außerordentliche Aufschwung des nationalen Lebens in derselben, die wiederkehrende Freude an der Vergangenheit unserer Nation sowohl, als ganz besonders die an der Gegenwart, ließ eine Vertiefung in romantische Stimmungen und idyllische Träume nicht recht aufkommen. — Deutschland war ja die leitende Macht in Europa geworden durch das Genie seines großen Staatsmannes, der zuerst wieder seit Friedrich dem Großen die Tüchtigkeit seines Volkes allen anderen gegenüber zur Geltung zu bringen, seiner Thatkraft und seinem Unternehmungsgeist den ungeheuersten Antrieb zu geben verstanden hatte, was der oft trostlosen Erbärmlichkeit, vor allem aber dem totalen Mangel an nationalem Geiste bei den früheren Regierungen freilich nicht gelingen konnte. Demgemäß war die Nation, welche seit einem Jahrhundert vollkommen abgedankt zu haben schien bei der Entscheidung der Weltgeschicke, nun auf einmal genötigt, ihre Blicke fortwährend auf die Wahrnehmung ihrer Interessen anderen gegenüber zu richten, auf die Verteidigung und Ausbreitung ihrer Machtstellung bedacht zu sein, da es bald einem jeden sehr deutlich ward, wie sehr sein eigenes Wohl dabei beteiligt sei. Es galt in dem ungeheuren Wettkampf aller Nationen um Macht, Einfluß, Reichtum, vor allem die Hilfsquellen des eigenen Bodens oder des in mühsamer Arbeit errungenen Wissens und Könnens nach Möglichkeit nutzbar zu machen, da Wissen und Können sich nunmehr doch einmal in Thaten umsetzen konnten. So kam es denn, daß wenn allein die Ausfuhr Deutschlands sich von 1850—87 verdreifachte, bald auch die Kunst- und kunstgewerblichen Erzeugnisse einen sehr bedeutenden Teil an derselben einnahmen. Deutschland konnte ja jetzt endlich erfahren, wie das erhöhte politische Ansehen eines Staates auch seiner industriellen und künstleri-

schen Thätigkeit sofort eine ganz andere Beachtung erwirbt. — Wir brauchen als Beweis nur anzuführen, daß die Abonnentenzahl der „Fliegenden Blätter", dieser reinsten Vertreter deutschen Geistes und nationaler Sitte nach 1870 von 12,000 rasch auf 75,000 stieg, d. h. ihre Verbreitung in der ganzen Welt bewirkte. Dieselbe Steigerung erfuhr aber unser ganzes litterarisches und künstlerisches Schaffen; nicht nur das bayrische Bier, auch die Münchener Kunst eroberte sich den Weltmarkt. — Das war aber keine Zeit der beschaulichen Betrachtung, wenn jeder nicht nur wehrpflichtig war, sondern auch nie wissen konnte, ob er nicht morgen die Waffen führen müsse. Eine Existenz, wie einst die Claude Lorrains in Rom, war also jetzt nahezu undenkbar geworden. Allerdings bestand die deutsche Liebe zur Natur nach wie vor, aber sie äußerte sich vor allem in einer kolossal vermehrten Reiselust und dem mächtig steigenden Bergsport, in der Gründung unzähliger „Alpenvereine", also thätig nicht ruhig genießend. Tirol ist denn auch nach 1870 erst für Deutschland erobert worden. Denn wie die Nation selber zu ihren eigenen Interessen, so kehrte auch die Landschaftsmalerei zunächst zur eigenen Natur zurück, schilderte entsprechend der gesteigerten Liebe zur Heimat, vor allem ihre Reize. — Es war das umsomehr der Fall, als man allmählich doch dahinter kam, daß selbst ein paar Jahre Aufenthalt in Italien, geschweige denn bloß gelegentliche Ausflüge dahin unmöglich ausreichten, um die dortige Natur so genau kennen zu lernen, als es der realistische Sinn der Zeit verlangte. Ohnehin war die Schwärmerei für das Land, wo die Zitronen blühen, gerade durch die infolge der Erleichterung des Verkehrs erlangte, so viel genauere Kenntnis desselben, ziemlich abhanden gekommen. — Noch viel weniger schwärmte man vollends für den Orient, für Hispanien oder die Heimat der Häringe, weil man eben überhaupt andere Dinge zu thun hatte, als zu schwärmen. Kurz, wo immer ihre mit den größeren Mitteln noch ungeheuer gesteigerte Wanderlust die Deutschen überall hintrieb, so fanden sie jetzt, daß die eigene Heimat den Vergleich mit dem Ausland sehr wohl bestehen könne. Das kam aber alles der Schilderung derselben zu gute.

Dieser Unterschied im Verhältnis der Künstler wie der Nation zur eigenen und fremden Natur zeigt sich vielleicht am auffallendsten gerade bei den Idealisten unter den Landschaftern, da diese, welche früher wie Rottmann und seine Schule, alle das Heil im Süden gesucht hatten, jetzt auf einmal die Entdeckung machten, daß unsere Landschaft sich ebenso gut stilisieren lasse, und daß besonders unsere herrliche Gebirgs-, Wald- und Baumlandschaft der italienischen sogar sehr vorzuziehen sei.

Als der bedeutendste Vertreter dieser Richtung muß nach Schleich und Lier Th. Kotsch (geb. in Hannover 1818, † in München 1884) gelten. Eigentlich Autodidakt, war er um 1839 nach München gekommen, welches er später mit Karlsruhe vertauschte, wo er in den fünfziger Jahren viel Anregung von Schirmer und Lessing empfing. Dann kehrte er um 1860 nach München zurück, wo er bis zu seinem Tode blieb und alle seine Aufgaben in dessen nächster Nähe, am Starnberger- und Ammersee suchte, deren prachtvolle Baumgruppen ihn besonders anzogen. Sie hat er aber mit einem edlen Stilgefühl, einer vornehmen Großartigkeit und weihevollen Vollendung geschildert, die dicht an Claude hinstreifen in ihrer hochpoetischen Feiertagsstimmung. Ob er uns zwischen mächtigen Baummassen einen Durchblick auf den unten liegenden See eröffne, oder in stillem Grunde eine Mühle,

versteckt unter uralten Eichen zeige, immer wird man das feine Naturstudium nicht weniger bewundern müssen, als die wunderbar ergreifende Poesie einer Auffassung, die ebenso durch den Reichtum und die Feinheit des Tons seiner Vegetation, als den silbernen Glanz der Lüfte wirkt. In der Durchbildung und Harmonie seiner Erfindungen, der majestätischen Ruhe seiner Silhouetten, dem köstlichen Waldesduft, der uns aus seinen Bildern entgegenweht, ist er bis heute unerreicht geblieben und wenn irgend welche, muß man seine Werke klassisch nennen. — Eine tief innerliche, einsame, echt deutsche, durchaus männliche Natur ging er ganz in seiner Kunst auf, bekümmerte sich nie um Ruf und Reichtümer, verschmähte alles Buhlen um die Gunst der Reichen und Mächtigen und ist denn auch arm geblieben bis ans Ende, wenn



Landschaft. Von Theodor Kotsch
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

der arm sein konnte, der so reichen Herzens war. Er hat darum auch bis zuletzt Fortschritte gemacht, weil er sich nie genug that, so unermüdlich nach Vollendung rang, daß seine wenig zahlreichen Bilder denn auch wahre Perlen deutscher Kunst genannt werden müssen, von einer Nachhaltigkeit des Reizes, wie sie außer denen Rousseaus und Duprés kaum irgend welche moderne besitzen. Die meisten sind in seiner Heimat Hannover, dann in Bremen und Hamburg, andere in Karlsruhe und a. O. zu finden, aber weder Berlin noch München erwarben etwas von ihm, da er erst in seinen letzten Jahren und auch da nur von Künstlern nach seinem vollen Verdienst gewürdigt ward. — Dennoch hat er auf die Schule stark gewirkt.

Am verwandtesten in der Nachhaltigkeit des Wesens und dem Ringen nach Vollendung blieb ihm Phil. Röth geb. in Darmstadt 1841, der erst Schüler von Lukas und Seeger dort, dann kurze Zeit Schüler Schirmers in Karlsruhe und Paul Webers ward, hernach aber sich besonders an Ruysdael bildete. Erst in Düsseldorf weilend, kam er um 1871 nach München, wo er sich besonders an Kotsch anschloß und sich wie

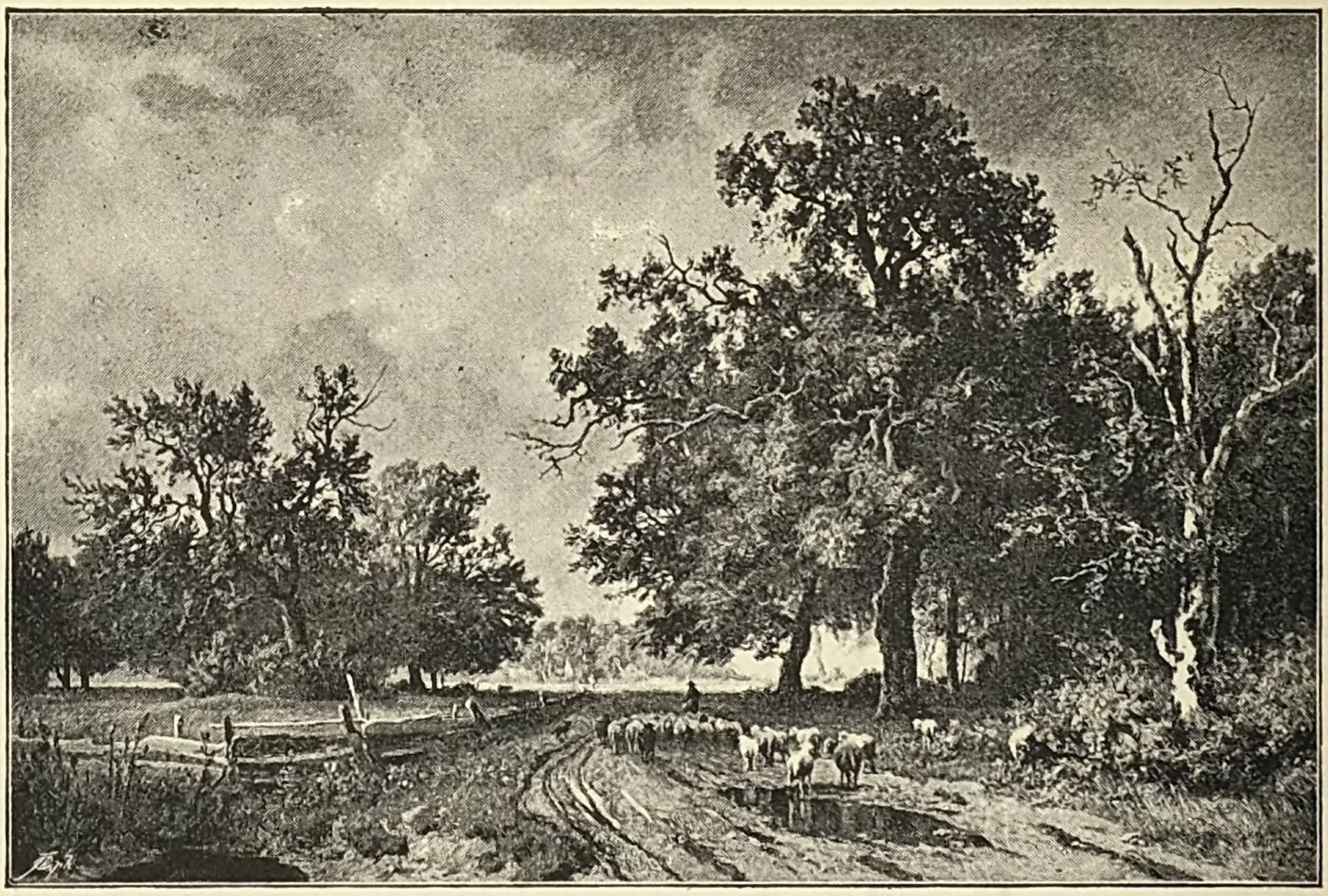
dieser auch ganz der Idylle widmete und der Darstellung der heimischen Baumnatur mit ebenso edlem rhythmischen Sinn als Kunstgefühl. Litten seine überaus fein abgewogenen und poetisch empfundenen, meist der Amper- und Würmgegend entnommenen Bilder nur oft noch an einer zu naturalistischen Färbung, so hat er sich diesen Fehler durch den Umgang mit Kotsch mehr und mehr abgewöhnt und erinnert jetzt in sehr vorteilhafter Weise an diesen wie an Ruysdael und Hobbema. Die Galerie in Darmstadt, Herr Walter Stein in Langenberg, mehrere Privatsammlungen in Hamburg besitzen Bilder von ihm. Ganz an Kotsch hat sich auch Karl Morgenstern jun. angeschlossen, der besonders viel vom Starnberger- und Ammersee, später auch vom Genfersee malte, dann aber nach Breslau berufen ward. — Mehr an Poussin lehnt sich der Schweizer Adolf Stäbli an, der ebenfalls von Kotsch stark beeinflußt, seine Motive gewöhnlich auch den Baumpartien des Starnberger- oder Ammersees sowie seiner heimischen Seen entnimmt, aber dabei einen großartigen Ernst in seinen stimmungsvollen, oft bis zur düstern Melancholie gehenden Bildern offenbart. — Die gewissenhafte Durchbildung bis zum Stil, d. h. der vollendeten Harmonie aller Teile mit dem Ganzen hat sich von all diesen an Kotsch gebildeten Künstlern freilich Röth am meisten angeeignet.

Zu den reichsten Begabungen gehört unstreitig die Ludwig Willroiders (geb. zu Villach 1845), der um 1870 nach München kam und mit ihrem Talent auch die Beweglichkeit seiner Landsleute vereinigend, schon so ziemlich alle möglichen Richtungen der Landschaftsmalerei versucht hat. Immer mit Geschick und großer Aneignungsgabe, der aber jene Nachhaltigkeit eines starken Charakters fehlt, die bei Kotsch so imponierend wirkt, ja selbst Stäblis Arbeiten ihr Interesse gibt. So bleibt man denn unentschieden, ob Willroiders Talent nach der stilisierenden oder naturalistischen Seite hin liege. Aufsehen machte er zuerst 1879 mit einer wahrhaft großartig gedachten Eichenlandschaft mit Zigeunerlager an einem jener Flußufer, wie man sie in der Münchener Umgegend so oft trifft. Hier erinnerte es allerdings direkt an Ruysdael und entzückte wie alle Welt, so auch seinen Landsmann Defregger so, daß er das Bild für sich erwarb. Er ließ ihr einen Waldbrand folgen, der aber, schlecht komponiert, weit entfernt von gleicher Vortrefflichkeit blieb. Ungleich besser und dicht an die Klassizität hinstreifend war auf der 1883er Ausstellung eine Eichengruppe am Waldrand, die wiederum direkt von Ruysdael herzurühren schien und denn auch für die Verlosung angekauft ward. Daneben hatte er aber in einem großen »Dies irae« getauften Bild, das den Racheengel in den Lüften zeigt, der im wildesten Aufruhr der Natur einem Mörder folgt, nicht weniger an Poussin hingestreift. Das thut er auch in zwei Landschaften: „Von der Riviera" und „Bei Verona", die er nun folgen ließ, und von denen besonders die letztere von überwältigender Großartigkeit ist, wenn ihr auch wie gewöhnlich jene nur in unermüdlicher Arbeit zu erringende letzte Vollendung fehlt, die Kotsch' Bilder so unwiderstehlich macht.

Aus Hamburg, wo er Österleys Schüler gewesen, kam dann Hans Bartels (geb. 1856), nachdem er erst Italien mehrfach besucht, als ein Aquarellist von ganz ungewöhnlicher Meisterschaft um 1886 nach München. Besonders sind seine Bilder von Rügen und anderen Strandszenen an der Ostsee von einer großartigen Poesie der Auffassung und einer breiten Meisterschaft der Mache, wie sie in München kaum je gesehen worden war. — Auch seine italienischen Be-

duten sind schön, wenn auch die Wiedergabe nordischer Natur sein eigentliches Element scheint.

Eine eigenartige Erscheinung sind die Werke Karl Heffners (geb. in Würzburg 1849), der erst in München autodidaktisch gebildet, dann bei langjährigem Aufenthalt in London sich seinen ganz eigenen Stil formte, der besonders die Schilderung von Luft und Wasser auf weiten Ebenen sich zur Aufgabe setzend, eines fesselnden Reizes nicht entbehrt, durch die Art, wie er die Wirkungen des Lichts und der über sie hinziehenden Wolkenschatten wiedergibt. Daß die pontinischen Sümpfe und die holländischen Ebenen oder an der Themse traulich unter Bäumen versteckten Schlösser und Villen ziemlich ähnlich aussehen, liegt in dieser das feine

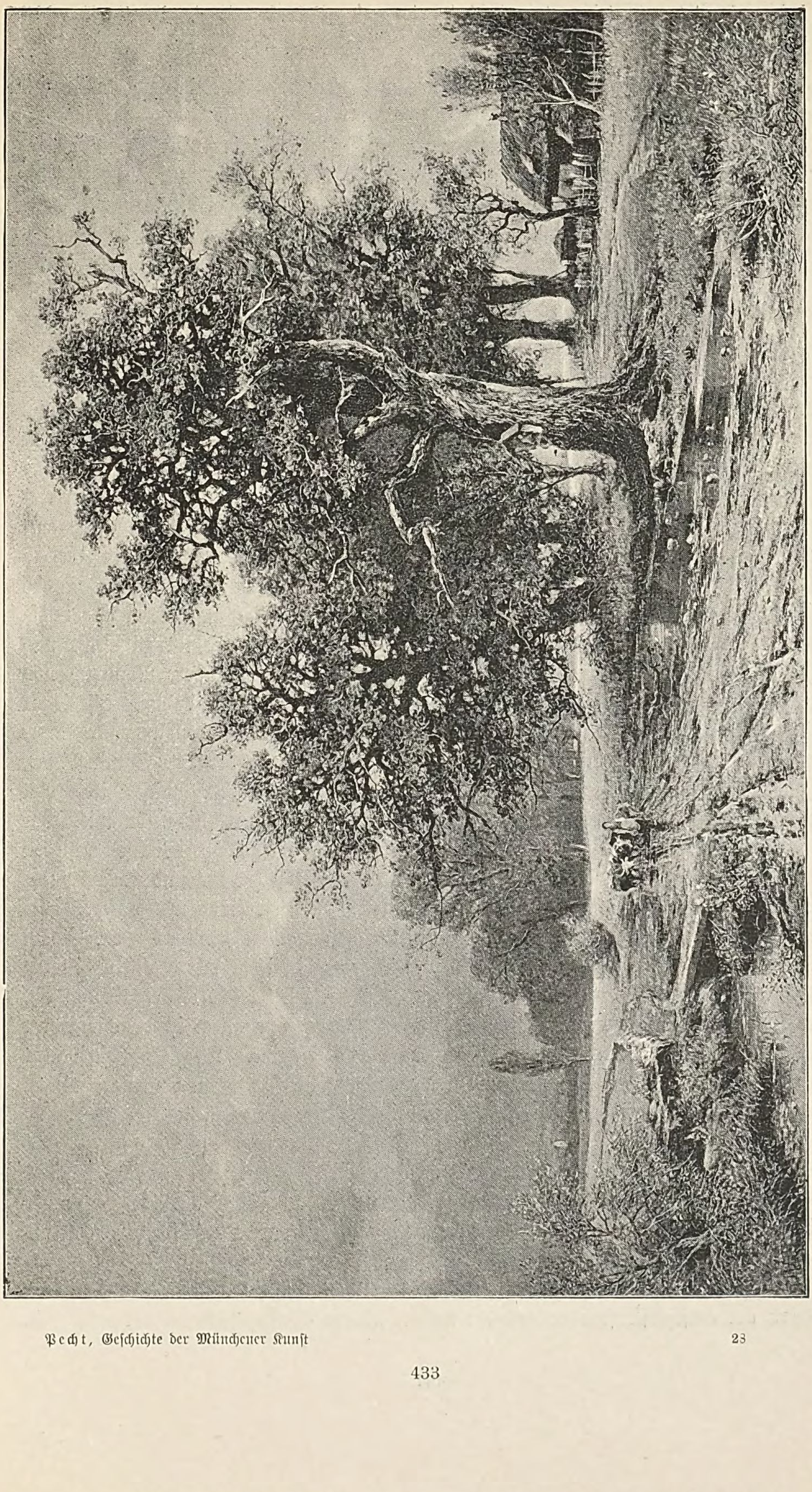


Herbstlandschaft. Von Philipp Röth

Grau bevorzugenden, Luft und ruhige Wasserspiegel zur Hauptsache machenden, hier aber überaus ansprechenden Art.

Vorzugsweise Italien und überhaupt dem Süden hat sich Edmund Berninger (geb. 1843 zu Arnstadt, Thüringen) gewidmet, der in Weimar durch Hagen gebildet, dann große Reisen in Italien und Nordafrika machte. Vedutenmaler von Geschmack und Talent, arbeitet er besonders in Sonnenuntergängen, sucht überhaupt die Farbenpracht der südlichen Natur wiederzugeben. — Neuerdings hat er sich der Dioramenmalerei ergeben, für die seine starke Trümpfe liebende Art vortrefflich paßt und in einem „Monte Carlo" und einer „Jungfrau" bei Alpglühen wohl seine besten Arbeiten geliefert, da ihm eine große Herrschaft über die Mittel der Darstellung nicht abzusprechen ist.

Widmete er sich den Kamelen in der Wüste Sahara und den Orangengärten Sorrents, so zog der Engländer Edward Compton dagegen vor, die Welt nur am Rand der Schneelinie, siebentausend Fuß überm Meeresspiegel und auf dem



Nach dem Regen. Von Ludwig Willroider
Nach einer Photographie von Dr. E. Albert in München

Eis der Gletscher darstellungswürdig zu finden. Als Landschafts-Illustrator von viel Geschick und Talent nach München gekommen und dort allmählich heimisch geworden, ging er bald auch zur Ölmalerei über und schildert mit Vorliebe und großem Verständnis das Hochgebirge, wenn auch seine weißliche Malerei des klassischen Farbensinnes entbehrt.

Umgekehrt strebt der Schweizer Otto Fröhlicher (geb. in Solothurn 1840), der erst Staffens Schüler gewesen, eine stilvolle Wiedergabe weiter Ebenen bei trüber Regenwolken wechselnder Beleuchtung an, und es gelingt ihm hier direkt an Ähnliches von Ruysdael zu erinnern und es doch in eigenartig ernster Weise zu thun. So bei seinem „Torfmoor vor Peissenberg", „Gegend bei Dachau", „An der Aare im Haslithal", „An der Handeck" ꝛc.

Wir gehen nun zu den eigentlichen Stimmungsmalern und den Naturalisten über, wie sie meist aus der großen von Lier gestifteten Schule hervorgegangen sind.

Unstreitig hat Lier durch diese noch weit mehr gewirkt, als durch seine eigenen Arbeiten. Hier steht er neben Piloty fast einzig da, da er auf die Landschaft einen ebenso großen Einfluß ausgeübt hat, als dieser auf die Historie. Denn es war keine Zufälligkeit bei beiden, daß sich eine so große Zahl bedeutender Talente um sie versammelte, deren Begabung noch über die ihrige hinausging; im Gegenteil beweist gerade diese Thatsache selber, daß beider Meister Richtung dem innersten Bedürfnis der Zeit entgegenkam und darum die Talente anzog. Denn das ist ja gerade Genialität, daß man fühlt, was die Zeit braucht und es ihr zu bieten versteht. War es bei beiden Künstlern zunächst das so viel strengere Naturstudium, was die Schüler magisch an sie fesselte, weil sie fanden, daß sie dadurch erst festen Boden unter die Füße bekamen, so schloß dies zugleich jene Hinwendung zur Natur der Heimat in sich, die denn auch den Grundzug wenigstens der Lier-Schule bildet, wie sie dem Charakter der ganzen Zeit von 1864—80 entspricht. Daß Piloty hier den Idealen seiner Jugend untreu ward und Wallenstein oder Thusnelda mit Cäsar und Alexander dem Großen vertauschte, verschuldete die völlige Wirkungslosigkeit seiner letzten Jahre, wie die Hinwendung zur Antike selbst Goethe und Schiller nur geschadet hat. Denn Künstler und Dichter können den nationalen Boden ebensowenig entbehren, als die Staatsmänner, wenn sie Dauerndes schaffen sollen. — Bei Lier aber war diese Hinwendung auch zugleich aufs innigste mit der Ausbildung des echt deutschen Elementes der Stimmung, also mit der Absicht einer Wirkung auf das Gemüt des Beschauers verbunden. Diese Tendenz vor allem ist es, die seinen und seiner Schüler Bildern einen so großen Beifall sicherte. Denn auf die Natur der Heimat hatte schon Schleich mit noch glänzenderer Begabung zurückgegriffen, ohne aber dabei jemals so entschlossen die Landschaft zum Träger der Stimmung zu machen. —

Wie immer ist die Schule später wieder vielfach über Lier hinausgegangen, die Neigung zum Schlichten und Nächstliegenden wie die Bescheidenheit der künstlerischen Mittel und Vorliebe für gedämpfte Farben ist ihr aber doch bis heute als ihre beste Errungenschaft geblieben.

Unter den Lier-Schülern, welche den vaterländischen Charakter in ihren Bildern am entschlossensten ausgeprägt haben, nimmt Joseph Wenglein (geb. in

München 1845) durch die mannhafte, dem altbayrischen Volksstamm ungewöhnlich entsprechende Eigenart seines Wesens, wie den tief poetischen Gehalt seiner Bilder den ersten Platz ein. Erst Jurist, dann Schüler Steffans ging er von diesem zu Lier über und imponierte bald durch die Kraft und Eigenart, mit welcher er die wilden und einsamen Ufer der Isar, die Hochebenen, Seen und Torfmoore, die herbstlichen Wälder der Heimat, immer geadelt durch den poetischen Hintergrund des Hochgebirges, wiedergab. — Man findet wenige Kunstwerke, die so in Harmonie sind mit dem Boden, auf dem sie gewachsen. Das macht denn auch seine Landschaften oft geradezu klassisch, da er überdies als höchst eigenartiger Kolorist Töne auf seiner Palette findet, die vor ihm kein Mensch gebraucht, um den tiefen, oft



Hochmoor im bayrischen Gebirge. Von Joseph Wenglein

melancholischen, aber immer kräftigen, ja rauhen Ernst auszudrücken, der als Grundstimmung durch seine Bilder zieht. — So bei dem „Kiesfeld an der Isar" (Neue Pinakothek), oder der „Isarlandschaft im Spätherbst" mit heraufziehendem Regen, endlich dem „Hochmoor bei Rosenheim" (Mannheim), wohl seinem Hauptwerk. — Während das von einzelnen Wassertümpeln unterbrochene Moor mit seinen schwarzen Torffeldern den ganzen Vordergrund einnimmt, sehen wir, wie eben der erste Schnee das sich dahinter mächtig erhebende Gebirge in seinen Leichenmantel einhüllt. Es ist eine völlig überwältigende düstere Trauer, die uns aus dem Bilde anweht, wenn wir die Zerstörung und Vernichtung des Winters so ihr Werk beginnen sehen. Aber es liegt zugleich etwas so Erhabenes und echt Männliches in dieser Trauer, sie ist so weit entfernt von aller schwächlichen Sentimentalität, daß sie uns wohl das Herz beklemmt, aber doch die Nerven stählt, anstatt sie zu erschlaffen.

Neben Wenglein ist der Schwabe Gustav Schönleber (geb. 1852 zu Bietigheim) das reichste und glänzendste Talent der Schule, der früh zu Lier kommend, bald

28*

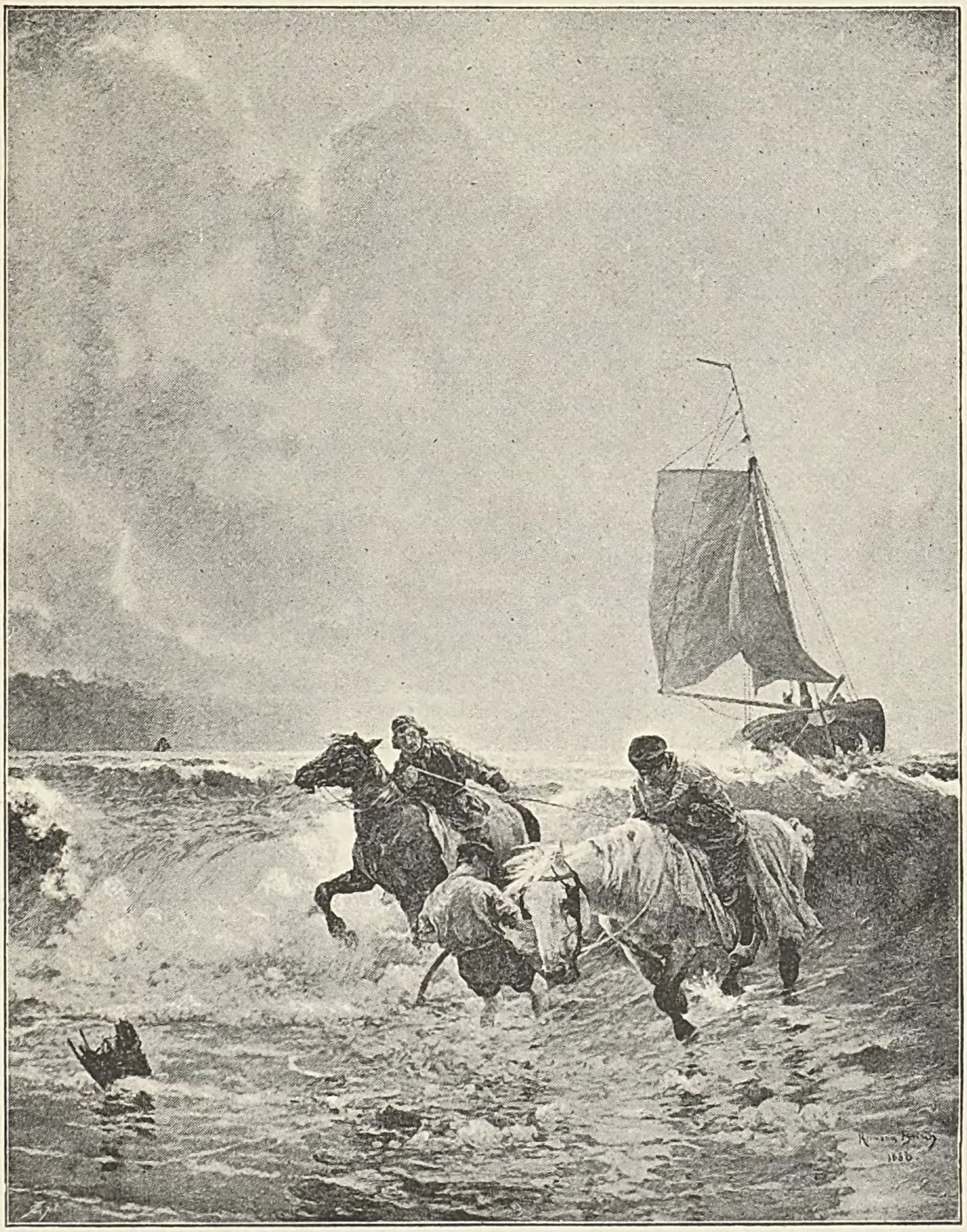
alle Welt durch seine raschen Fortschritte, zunächst durch die Feinheit seiner koloristischen Begabung überraschte. Weniger vom Gemüt beherrschter Stimmungsmaler als Wenglein und weder einen bestimmten lokalen Charakter noch die eigene Persönlichkeit so energisch ausprägend, vielmehr von einer oft verblüffenden Vielseitigkeit, ist er eigentlich nur der Baumnatur wie dem Gebirge gleichmäßig aus dem Wege gegangen. Dagegen stellt er mit Vorliebe das Wasser in Verbindung mit Architektur dar, hat aber seinen Wirkungskreis von Neapel bis Danzig oder Ostende ausgedehnt, malt heute die weiße Brandung der stürmischen Ostsee an den Kreidefelsen von Rügen und läßt morgen an der Engelsbrücke die Abendsonne des Tiber gelbe Fluten vergolden, oder die blauen Wogen sich auf den Strand der Riviera wälzen. — Im ganzen gelingt Schönleber aber doch die Darstellung des Nord- und Ostseestrandes, oder die der eigenen Heimat mit ihren wunderlichen Baulichkeiten immer noch besser, als die Italiens, obwohl er auch da wahre Perlen gefunden hat in einzelnen Bildern, wie dem eben erwähnten von der Engelsbrücke. — Zu den Hauptwerken des ungewöhnlich produktiven Künstlers gehört jedenfalls eine „Ebbe in Vlissingen“ (Gal. Dresden), dann ein Blick auf der Höhe von Rügen über das Meer mit Fischerhäusern im Mittelgrunde. — Wie außergewöhnlich bestechend auch der Ton seiner Bilder sei, da kein deutscher Maler das feine Grau, das sich durch alle Landschaft zieht, so unübertrefflich darstellt, so wirken sie doch nie so ergreifend auf unser Gemüt, wie die Wengleins, sondern zeigen der Natur gegenüber eine kühle, wenn auch immer echt künstlerische Objektivität. In dieser Beziehung erinnern sie durchaus an die And. Achenbachs, mit dessen Realismus der Schönlebers überhaupt viel Verwandtschaft hat. Auch als Illustrator hat der Künstler dieselbe glänzende malerische Begabung gezeigt, wie er denn durch seine Zeichnungen für Kröners „Deutschland“ zuerst an die Ost- und Nordsee geführt wurde. Im Jahre 1881 zugleich mit Baisch an die Kunstschule in Karlsruhe berufen, hat das indes auf die Entwicklung dieses großen Talents einen nachteiligen Einfluß keineswegs geäußert. Im Gegenteil hat er dort seine besten Bilder gemalt, wie er denn noch in beständigem Fortschreiten zu immer größerer Gediegenheit begriffen scheint. So hat er in seinen seither der Riviera entnommenen Bildern eine ganz neue und eigenartige, fast könnte man sagen deutsche Auffassung Italiens zur Geltung gebracht, die von der bisherigen gründlich verschieden ist.

Der beständig wachsende Zug aufs Meer hinaus charakterisiert überhaupt die Münchener Landschaftsmalerei der ganzen Epoche. Es trat dabei der sonderbare Fall ein, daß, während die Düsseldorfer und besonders die Berliner Maler mit Vorliebe das Hochgebirge schilderten, die Münchener dagegen eine oft unwiderstehliche Sehnsucht nach Rügen oder Helgoland, nach den Kanälen und Dünen Hollands oder den Lagunen Venedigs empfanden. Schönleber und Baisch sind, wie die ersten, so die bedeutendsten Vertreter dieser fast epidemisch gewordenen Wassersucht, denen bald die Ausbeutung Hollands durch Sittenbildmaler, wie Uhde und Klaus Meyer folgte. Das ganz Deutschland in dieser Zeit ergreifende Kolonialfieber gab dazu die nächste Veranlassung, so daß wir diesem dunklen Trieb eine Reihe von vortrefflichen Kunstwerken verdanken. — Zu den besten gehören nun unstreitig die des eben erwähnten Hermann Baisch (geb. in Dresden 1846), der mit den Eltern früh nach Stuttgart gekommen, dort auch den ersten Unterricht in der Kunstschule empfing. Um 1868 wanderte er nach Paris, wo ihm sein Landsmann



Ebbe in Vlissingen. Von Gustav Schönleber

German Bohn den Sinn für die Schönheit der ihm in Stuttgart noch ganz unbekannt gebliebenen Niederländer, sowie für die damals unter Rousseau, Dupré, Troyon, Daubigny so glänzend aufgeblühte französische Landschaftsmalerei öffnete. Nach einem Jahr kehrte er, vielfach angeregt, zurück, um nach München zu gehen und



Die Tauholer. Von Hermann Baisch

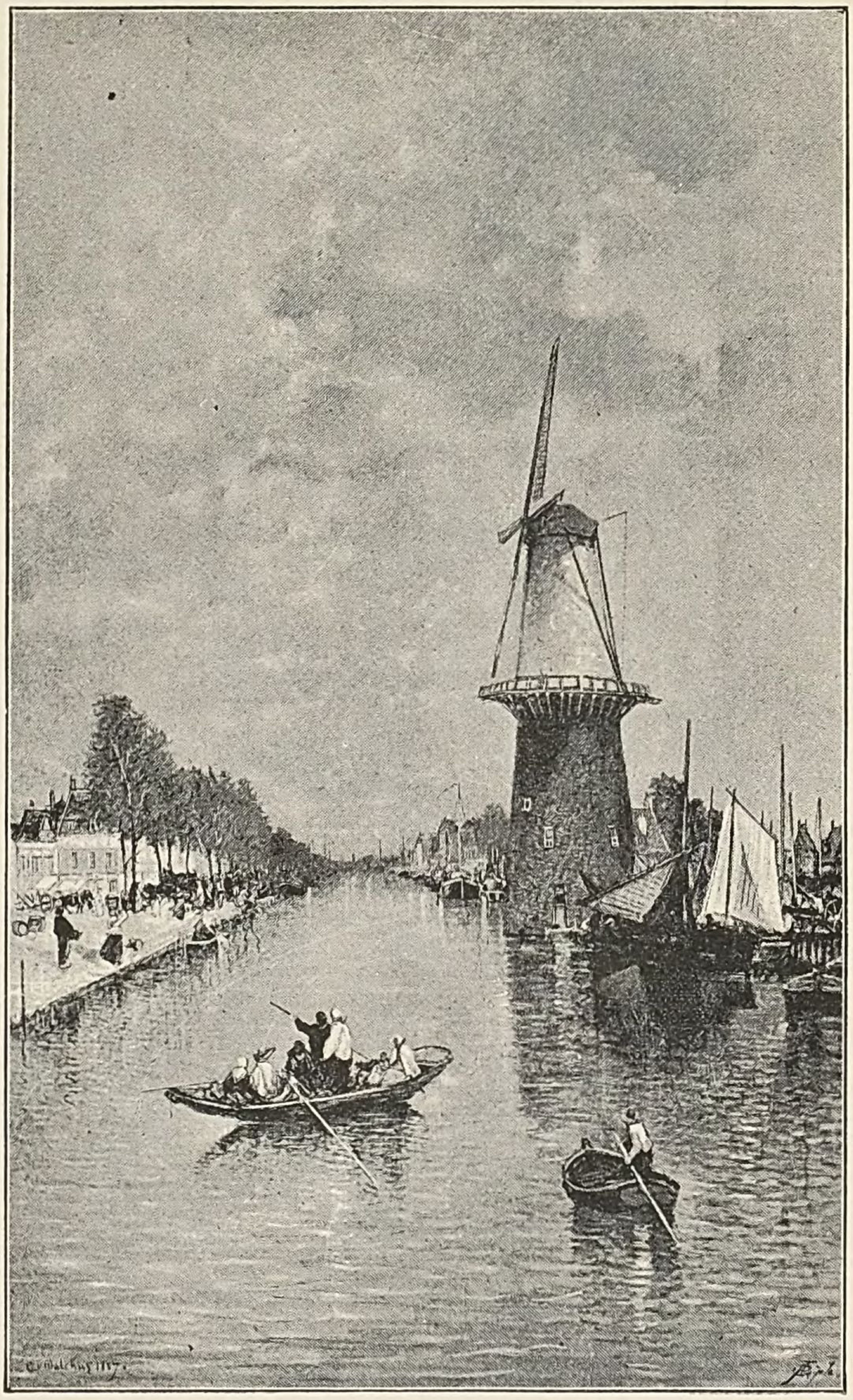
dort bei Lier als Schüler einzutreten. Er traf da schon Schönleber und Wenglein neben vielen anderen und es entstand aus dem mehrjährigen Zusammenleben so glänzender Talente etwas von ähnlicher Wirkung für die Landschaftsdarstellung, wie es unmittelbar vorher durch das Zusammentreffen von Makart, Max, Defregger und Lenbach bei Piloty für die Figurenmalerei so folgenreich geworden war. Denn nichts ist fruchtbarer in der Kunst als das gemeinsame Arbeiten junger genialer

Männer, wo dann aus dem gegenseitigen Wetteifer für jeden einzelnen eine unglaubliche Förderung entsteht, während dem fertigen Meister die Isolierung meist besser bekommt. Was hat schon der venezianischen Schule das Zusammenarbeiten von Giorgione, Palma und Tizian genützt! So kann man denn auch diese Periode von 1864 bis 1880 als den Höhepunkt der Münchener Landschaftsmalerei betrachten.

Unser Baisch nun malte, durch die Freunde mächtig angeregt zu genauerem Naturstudium, gleich ein ganzes Bild fertig nach der Natur im Allacher Walde, wie es die Meister des paysage intime ja schon lange thaten, wie es aber in München nicht Sitte war. Dann ging er an den Chiemsee und sah dort bei einer Viehherde den Zauber, welchen Landschaft mit Wasser und Tieren ausübt, so daß er sich jetzt mit großem Eifer auf das Studium der Tiere warf. Auch Holland besuchte er schon 1873 zum erstenmal, doch ohne von dem malerischen Reiz desselben so ergriffen zu werden, wie später. Vielmehr suchte er sich für seine heimkehrenden oder ausziehenden Viehherden jetzt mit Vorliebe die bayrische Hochebene mit ihren zerrissenen Hohlwegen und so malerischen Dörfern aus und machte nun bald Aufsehen durch das schlichte, reine Naturgefühl, mit dem er beide darstellte. — So zunächst auf der Wiener Weltausstellung 1873 durch eine „Weide mit Vieh", wo er bereits die Lichtfülle und den breiten Vortrag zeigt, die er bis heute immer mehr ausgebildet. Dann bei einer köstlich sonnigen Waldwiese mit weidendem Vieh, 1876, der er ein Frühlingsbild in einem Acker, der eben gepflügt wird, gesellte, mit Bauernhaus im Hintergrund, eine Szene voll glänzendem Morgenduft. Hatte er früher Holland ohne große Frucht zum erstenmal besucht, so ward der Eindruck desselben umso stärker bei einem längeren Aufenthalt da, 1877, und gab Veranlassung zu dem schönen Bild einer „Holländischen Landschaft im Regen" mit einer auf der Straße längs eines Kanals heimkehrenden Herde, auf der Pariser Weltausstellung. (New-York.) Indes malte er damals noch immer keine Marinen, sondern errang sich noch 1883 eine I. Medaille bei der Münchener Ausstellung durch eine „Oberbayrische Au" im Frühlingsnebel mit weidender Herde. — Kurz vorher nach Karlsruhe berufen, zierte er dann 1885 die dortige Kunsthalle mit einem „Sommerabend", dem er 1886 in Berlin das köstliche, ebenso großartige als hochpoetische Bild der „Tauholer" in Scheveningen folgen ließ, wo Luft und Wasser fast allein sprechen, was ihm nicht nur die große goldene Medaille eintrug, sondern auch einen Platz in der Nationalgalerie errang. Diese klassische Schöpfung, die sich den besten Alten an die Seite setzen läßt, verdient denselben vollkommen durch die Kühnheit der Komposition sowohl, die uns bei niedrigem Horizont vom Meer fast nur eine riesige, aber meisterhaft wiedergegebene Sturzwelle, dagegen in der herrlichen Luft eine wahre Wolkenschlacht sehen läßt, und wo die Pferde der reitenden Tauholer nicht weniger trefflich gemalt sind, als Luft und Wasser. — Daß Baisch kein Rezeptmaler ist, sondern sich bei jedem Bild eine neue koloristische Aufgabe stellt, das sichert seinen Werken ein umso tieferes Interesse, als er dieselben bald mehr bald weniger glücklich, aber nie ohne jenen poetischen Reiz zu lösen versteht, welcher aus der Vereinigung schlichter Naturempfindung mit breiter Freiheit der Darstellung entsteht.

Baisch verwandt war der Livländer Paul Tiesenhausen (geb. 1837, † 1876), der erst russischer Offizier, dann einer der frühesten Schüler Liers, sich ganz der Darstellung der Ostsee und ihrer wilden Stürme zuwandte und sie mit großem Talent wiedergebend, leider nur zu früh starb. Ein anderer der vielen

Offiziere, die den Dienst des Mars mit dem der Musen vertauschten, ist der Baron Malchus (geb. in Ludwigsburg 1838), welcher, nachdem er die Feldzüge von 1859—66 in der österreichischen Armee in Italien mitgemacht und es bis zum Hauptmann gebracht hatte, dann nach München kam und erst Frz. Adams, dann 1869 Liers Schüler ward und da auf seine Erinnerungen an Venedig zurückgreifend in seinen Lagunenbildern mit viel Geschick und poetischer Auffassung die sonnige Heiterkeit dieser Szenen wiedergab. Später hat er sich indes auch der Darstellung des Niederrheins und seiner Nebellüfte gewidmet und ist dabei noch selbständiger geworden, während bei den venezianischen Bildern die Anlehnung an Ziem nicht zu verkennen war.



Windmühle bei Rotterdam. Von Karl von Malchus

Ganz an Schönleber schien sich ursprünglich Ludwig Dill (geb. in Baden 1848) anzulehnen, der erst die Akademie unter O. Seitz und Piloty besucht, dann aber sich an die Lier-Schule angeschlossen hatte. Viel illustrierend führte ihn dies nach Italien, Südfrankreich und der Schweiz. Bald konzentrierte er sich aber ganz auf die Darstellung der venezianischen Kanäle samt ihren Bauwerken und des so malerischen Fischerlebens in Chioggia, denen er nun eine Reihe von sich rasch immer mehr verfeinernden und eigenartiger werdenden Bildern abgewann. Besonders glänzend gelingt ihm die Darstellung des Scirocco und seiner Luft wie Wasser in ihren bald grünlichen, bald silbergrauen Dunst einhüllenden Atmosphäre. Die Mannheimer und Stuttgarter wie Dresdener Galerie enthalten solche immer stimmungs-

voll und mit wohlthuender Großartigkeit aufgefaßte, im Ton oft an Canaletto erinnernde Bilder, die sich aber von denen dieses Vorgängers schon durch die stärkere Betonung und oft meisterhafte Behandlung der Figuren unterscheiden. Das beste und zugleich größte Bild dieser Art zeigt uns in besonders kühner Auffassung die Abfahrt einer Fischerbarke bei Scirocco, wo denn besonders der brennende Sonnenschein und die brütende Glut der Luft, wie die Bewegung der Figuren köstlich gelungen sind. (Berlin 1886.)

Diesen Strandbilder malenden Künstlern gesellte sich bald Heinrich Rasch (geb. in Norburg, Alsen, 1840). Erst Landwirt, war er in Hamburg unter Melbye zur Malerei übergegangen und dann in Gudes Schule in Karlsruhe eingetreten. Von da kam er 1870 nach München und ging später zu Ramberg, um sich im Figurenmalen auszubilden. Lange nach einer Spezialität suchend, kam er 1878 nach Paris und sah dann 1880 Italien, das ihn so entzückte, daß er von da an fast nur kleine italienische Strandbilder mit reicher Staffage und in überaus feinem Ton, oder Parkbilder mit trefflichen Figuren im Empirekostüm malte, bei denen er sich aber als geborner Landschafter dadurch charakterisiert, daß ihm bei den übrigens meist mit gutem Humor erfundenen Figuren doch die Wirkungen der Luft und des Lichts immer die Hauptsache bleiben. Später verlegte er den Schauplatz auch wieder an die Küsten der Ost- und Nordsee und schilderte das dortige Bade- und Fischerleben umso besser, als er es ja von Jugend auf kannte. So bildete er sich nach und nach auf mancherlei Umwegen zu einem durchaus eigenartigen und hochachtbaren Künstler aus, dem wir eine Anzahl kleiner Meisterwerke verdanken.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zur Lier-Schule und zwar zu den höchstens Süßwasser, sonst aber Feld und Wald malenden Gliedern derselben zurück. Zu den frühesten gehört Frhr. Gustav von Bechtolsheim (geb. 1842 zu Regensburg), der erst Jurist, dann Pilotyschüler, von diesem zu Lier und zur Landschaft überging, wo er als ausgesprochener Stimmungsmaler Haide-, Moor- und Waldszenen mit feinem Naturstudium malte. — Ihm verwandt ist Richard von Poschinger (geb. 1839 in München), der sich in der Lierschule ebenfalls der Stimmungslandschaft widmete und sie mit Talent behandelte. Ebenso Fr. Bär, der hauptsächlich Herbstbilder nach dem Vorbild Wengleins malt. — Ein reicheres, aber unsichereres Talent besitzt Fr. Neubert aus Leipzig, welcher sich in vielen Gattungen der Landschaft versucht hat, und dem besonders das phantastische Stimmungsbild gut gelingt. (Gal. Schack.) Guter Kolorist, voll Gestaltungskraft und Eigenart, scheint es ihm nur an der Fähigkeit der Konzentration zu fehlen. — Ein weiterer Lierschüler war Josua von Gietl (geb. in München 1847), der erst Jurist, dann zur Malerei überging, durch Lindenschmits, Liers und Wengleins Schule lief und bei beiden talentvolle Stimmungsbilder malte. Die Dame Themis vertauschte auch Hans von Zwehl (geb. 1845 in München) mit der Muse, ward Pilotyschüler, um sich dann der Landschaft zuzuwenden, die er von verschiedenen Seiten und nicht ohne Talent versucht hat, so bei einer „Prozession in der Ramsau".

Hatte Wenglein die Grundsätze der Lierschule als Lehrer am reinsten festgehalten, so kann es nicht wundernehmen, daß sich noch eine ganze große Anzahl Künstler derselben oder vielmehr ihm anschlossen. So Aug. Fink (geb. in München 1846), der nacheinander Schleichs, Liers und Wengleins Einfluß genoß und sich mit viel Erfolg ganz auf die Darstellung des Waldes, besonders des Berg-

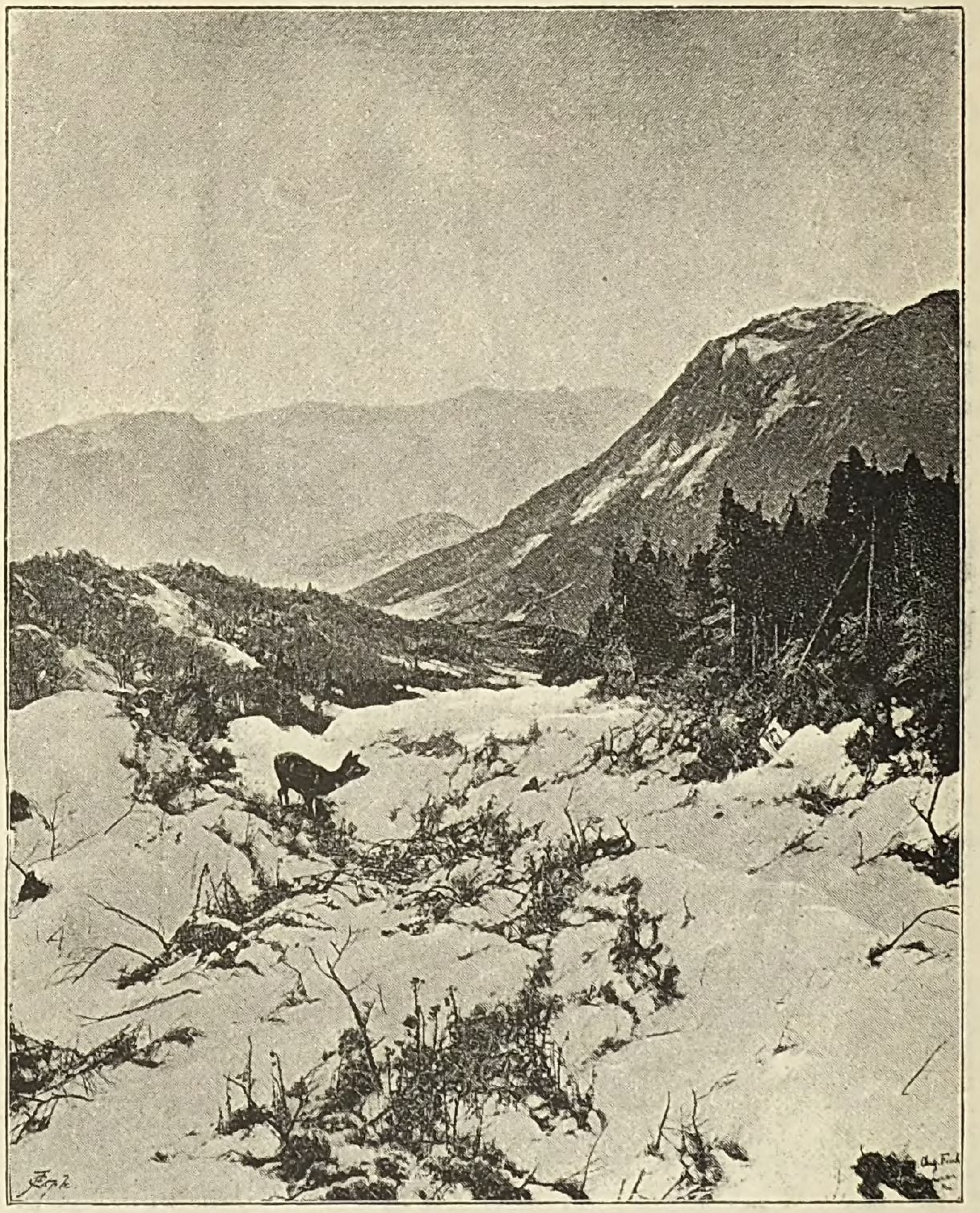
waldes mit Wild, warf, die er sehr stimmungsvoll mit schlichter, aber oft poetischer Wahrheit durchführte. Verliert sich Fink ganz in das dämmernde Dunkel der heimischen Haine, so sucht Ed. Schleich Sohn (geb. in München 1853) vorzugsweise



Venezianisches Fischerbot. Von Ludwig Dill
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

Höhen mit weiten Aussichten auf. Nur ein paar Monate seines berühmten Vaters Unterricht genießend und nach dessen Tode sich selbst überlassen, wandte er sich dann Wenglein zu. Koloristische Begabung als schönes Erbteil mitbringend, wurden ihm Wald und Moor der Münchener Umgebung doch bald zu eng und so suchte er denn die Höhenzüge der fränkischen Schweiz, des bayrischen Waldes und der Rheingegend

auf und schilderte die weiten Blicke, die sich da eröffnen, samt dem phantastischen Spiel der über sie hinziehenden Wolken nicht ohne poetischen Reiz. Aber während er dazu viel Leinwand verbrauchte, so gelangte sein Vetter **Robert Schleich** (geb. in München 1845), der sich zum Kupferstecher gebildet hatte, nur ganz nebenher als Autodidakt, dann als Diezschüler zu kleinen, allerliebsten Bildern, denen die Staffage mit Jahrmärkten, Schlittschuhläufern, Zechern u. dgl. einen ganz besonderen Reiz



Winter in den Bergen. Von August Fink
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

gibt, so daß ihre Bedeutung wie ihr Ruf bald ihr Format an Größe weit übertraf, da sie durchaus eigenartig und vom gesundesten Humor getragen sind.

Schüler Baischs war **Leopold Schönchen** (geb. zu Augsburg 1855), der, nachdem er sich erst in bayrischen Mooren umgetrieben, den niederländischen Seestrand studierte und ihm einen „Schiffzieher", „Heimkehrende Fischer", „Abendpromenade in einem holländischen Seebad", „Kartoffelernte in den Dünen" verdankte, um dann besonders sich an der in München aufblühenden Panoramen- und Dioramenmalerei zu beteiligen, die in den letzten Jahren so großen Umfang gewann.

So hat er an einem für Leipzig bestimmten „Kamerun“ und einem „Flottenmanöver“ die Landschaft mit Geschick und Stimmung gemalt. Ebenso an Fleischers Schlacht von Bannockborne mit besonderem Glück.

Wir hätten nun noch eine ganze Reihe der Lierschule mehr oder weniger verwandte Künstler zu erwähnen, müssen uns aber auf einige der hervorragenderen beschränken. So kam von Düsseldorf, wo er sich an Irmer und Kröner gebildet, Otto Strützel (geb. in Dessau 1855) nach München, nachdem er bisher besonders als Illustrator thätig gewesen und malte nun mit viel Geschick und ganz der Lierschule verwandtem Geist einen „Sommertag am Weiher“, Buchenwald im Frühling“, „Im Dachauermoos“, „Bei Mitterndorf“ u. a. m., wo er überall entschiedenes malerisches Talent zeigt. Der Lierschule verwandt ist auch Karl Heinisch, der sich vorzugsweise die oberbayrische Ebene aussucht. — Aus Odessa kam Stefanie von Strechine (geb. 1858) und ward Willroiders Schülerin, wo sie dann glänzend heitere Stimmungsbilder schuf.

Ganz der Darstellung von Marinen widmete sich Fritz Stoltenberg (geb. in Kiel 1855), der erst Hagens Schüler in Weimar, dann nach München kam, sich wesentlich an Schönleber und Baisch weiterbildete und besonders nordische Hafenszenen mit Glück gab, aber auch viel aus Italien gemalt hat. — Einer Familie von Forstleuten entstammt Arthur Thiele (geb. in Dresden 1841), der zur Malerei übergehend, ganz richtig das malte, was er am besten verstand: Jagdstücke. So „In der Brunstzeit“ (Kaiser Wilhelm), „Winterlandschaft“ (Dresdener Galerie), „Sonniger Morgen“ und „Herbstabend“, „Herbst im Hochgebirge“ (Kaiser Franz Josef), „Herbstmorgen“ (Fürst Liechtenstein). Ohne die Tiere zur Hauptsache zu machen, zeigt er da immer viel Geschick.

Durch ihr ganzes liebenswürdig schlichtes, sich eng an die Heimat anschließendes Schaffen der Schule verwandt erscheint auch die von Wien herüber gekommene Tina Blau. Dermal ist sie unleugbar die talentvollste unserer zahllosen Malerinnen und hat sich durch ihre Bilder zu einem Liebling des deutschen Publikums mit allem Recht gemacht, da sie ihre mit unendlicher Liebe und Geschmack ausgeführten Frühlings- und Herbstszenen aus dem Prater, von den Donauufern, von Holland, bei denen sie überall die deutsche Baumnatur mit großer Feinheit und poetischer Empfindung schildert zu einer höchst interessanten Spezialität ausgebildet hat.

Direkt aus dem Feldzuge von 1870—71, dem er als Zeichner der „Illustrierten Zeitung“ beigewohnt, kam Robert Assmus (geb. 1842 zu Stuhm, Westpreußen) nach München und machte mit einem Illustrationswerk über Elsaß-Lothringen Glück. Dann bildete er sich erst jetzt an der Lierschule zu einem geschickten Stimmungsmaler aus, der mit seinen Bildern von der Ostsee und den Karpathen, oder vom Rhein (so einem „Trompeter von Säkkingen“) eine schöne Begabung bekundete.

Nachdem sich in den Jahren nach 1880 eine so kolossale Menge von Künstlern in München zusammengefunden hatte, daß ihre Anzahl ohne die Akademieschüler in kurzen vier Jahren von etwa sechshundert auf ein volles Tausend stieg, lag es in der Natur der Sache, daß sich ein jeder womöglich eine Spezialität zu schaffen suchte. — Daß das Feld der künstlerischen Darstellung dadurch außerordentlich bereichert werden mußte, leuchtet ein, und so kann denn auch, wenigstens in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der behandelten Stoffe, keine frühere Zeit auch nur entfernt den Vergleich mit der unseren aushalten. Dies gilt ganz besonders von der Entwicklung,

welche die Landschaft- und Tiermalerei in dieser letzten Zeit genommen. Wir sind daher genötigt, bei der großen Zahl der keiner bestimmten Schule angehörigen Künstler naturalistischer Richtung, die uns noch übrig bleibt, dieselben nach den von ihnen vorzugsweise behandelten Stoffkreisen zu sondern, um die Masse nur halbwegs bemeistern zu können; es dürfte sich daraus auch die Charakteristik der ganzen Schule von selbst ergeben. Sehr auffallend ist, daß sich gerade der in München so naheliegenden Darstellung der Hochgebirgsnatur im ganzen so wenige Künstler gewidmet haben und kein einziger ganz hervorragender. Wenn man gelegentliche Streifzüge in dies Gebiet von Wenglein und Willroider ausnimmt, so haben sich demselben außer Compton nur der Düsseldorfer Robert Schulze (geb. zu Magdeburg 1828), ein Schüler Schirmers, der um 1875 nach München kam, dann die Münchener Josef Schoyerer und Willibald Wex gewidmet, der erstere am hervorragendsten, wenn auch, wie es den Spezialisten leicht geschieht, etwas zu rezeptartig. — Auch Anton Windmayer (geb. zu Pfarrkirchen 1840), sonst mehr Stimmungsmaler, streift dies Gebiet bisweilen, welches Ludwig Gebhardt (geb. in München 1830) oft mit Glück behandelt, so in seinen Veduten vom Wimbachthal, dem Königsee u. a. Der Norweger Anker-Skaga, welcher es mit der des heimatlichen Meeres verbindet, zeigt dabei auch einen ganz eigentümlichen Farbensinn.

Schon sehr viel mehr Verehrer findet die Region der Vorberge mit ihrer vorherrschenden Waldnatur. Ihr widmen sich der Düsseldorfer Emil Hellrath (geb. zu Rees 1839), ein Schüler Achenbachs, der seit 1869 nach München übergesiedelt ist und, mehr Stimmungsmaler, oft sehr ansprechende Bilder gibt. Dann der Wiener Adolf Ditscheiner (geb. 1846), ein Schüler Alb. Zimmermanns, der 1876 nach München kam und sich in den verschiedensten Aufgaben von der Ramsau bis Istrien, aber immer mit Talent versuchte. Sein bestes Bild ist ein Bergsturz in Tirol. — Ebenso Konrad Wimmer (geb. in München 1844), der erst Musiker, dann Dekorationsmaler, 1870 zur Landschaftsmalerei überging und Herbst- und Amperlandschaften, Mondscheine u. dgl. malte. — Ganz der Baumnatur im Winter hat sich Andersen-Lundby, ein Däne, gewidmet, der es oft zu großer Wahrheit in seinen Bildern vom Starnbergersee bringt. Ludwig Correggio (geb. 1846 zu München) widmet sich auch mit Vorliebe dem Starnberger- und Bodensee und den Vorbergen. Durch Diez beeinflußt erscheint C. Reinherz (geb. in Breslau 1855), der Wald und Moor in der Münchener Ebene poetisch verwertet.

Mondschein verbindet mit Eis und Schnee ganz hervorragend gewandt der Münchener Ad. Stademann (geb. 1824), dessen Winterszenen sich nur zu sehr ähneln, während Karl Heilmayr (geb. 1839 zu Obergriesbach) den Mond auf die heimischen Seen scheinen läßt und ihren feinen Duft mit Glück wiedergibt.

Das thut nun oft mit breiter Großartigkeit auch J. Hennings (geb. 1838 in Bremen), der ein Schüler O. Achenbachs, mit Vorliebe deutsche und italienische Parkszenen, Architekturen und Mondscheine immer talentvoll malt. — Deutschland und Italien vertritt Karl Rettich (geb. 1841 zu Rosenhagen, Mecklenburg), der erst Jurist, dann Lierschüler ward, hierauf Lier mit Alb. Flamm in Düsseldorf vertauschte, dieses gegen Weimar und Dresden aufgab und zuletzt lange Zeit in Capri zubrachte um dann von Don. Paganos Dach wieder zum Salvatorkeller zu wandern. Leicht auffassend, gelingen ihm doch die nordischen Küsten und die Buchenwälder der Heimat am besten. Das heimische oder bayrische Bauernhaus mit seinen

zwei- und vierfüßigen Bewohnern schildert der Schwabe Albert Kappis, einst auch der Lierschule verwandt, jetzt wieder als Lehrer an der Stuttgarter Kunstschule thätig, mit besonderem Glück in seinen tiefgemütlichen Reizen und schafft daraus die anziehendsten Idyllen, wie denn auch Robert Schietzold (geb. 1842 in Dresden), als einstiger Schüler L. Richters, später Liers, es besonders in Verbindung mit unseren Seen gern zu lieblichen Idyllen benützt. So in einem „Starnbergersee" (Galerie Dresden), desgleichen (Galerie Leipzig), dann einem „Schloß Possenhofen", im Besitz des Königs von Sachsen u. a. m. Schietzold war auch längere Zeit in Capri, mit seiner Darstellung aber nicht so glücklich, als mit der unserer Seen. Dies könnte man auch von den meisten anderen sagen, die sich nach Italien locken



Frühlingslandschaft. Von Tina Blau

ließen, so von H. von Reder (geb. in Mellrichstadt 1824), der ein Schüler Karl Millners, dann Italien, Spanien, Frankreich und Dalmatien durchwanderte, um dort zu suchen, was er zuletzt daheim viel sicherer fand. Dasselbe gilt von Reinhold von Moeller, einem Livländer (geb. 1841 Schloß Sommerpehlen), der Schüler von Baisch bis 1881, dann Oberitalien, Frankreich, Holland und England, sowie Algier besuchend, überallher Bilder brachte, mit den niederdeutschen Strand- und Kanalbildern aber immer noch am glücklichsten war.

Ähnliches wie von den Landschaftern gilt auch von den eigentlichen Architekturmalern, die indes auffallend zurücktreten gegen früher, wo das Fach durch A. v. Bayer, Kirchner, Quaglio, Neher und andere Romantiker eine so glänzende

Vertretung fand, während Bauwerke jetzt fast nur mehr als Hintergrund für die Figuren benützt werden, wozu sie unleugbar auch am besten passen. So wird die Darstellung der Innenräume dermal fast nur von Heinrich Heger, H. von Berlepsch und J. Benedicter als besonderes Fach betrieben. Der erstere (geb. 1832 zu Hadersleben, † 1888) war Schüler der Kopenhagener Akademie und ging dann in München zur Architekturmalerei über, wo er besonders die köstlichen Renaissance-Bauten Norddeutschlands mit so echt deutscher Liebe und Sorgfalt schilderte, daß sie seinen Bildern allein schon einen Wert sichern würden, auch ohne das gründliche Verständnis, das er von jenen reizvollen Schöpfungen besitzt, wie deren Bremen, Lübeck, Danzig ꝛc. so glänzende aufzuweisen haben. Unstreitig hat Heger zu ihrer Würdigung viel beigetragen. So durch seine Bilder aus dem Schloß zu Gottorp, dem Bredenhagenschen und dem Bürgermeister-Zimmer in Lübeck, Rathaussaal in Danzig, vom Bremer Rathaus wie vom Innern des Ulmer Münsters oder der Sebalduskirche in Nürnberg.

Weil er seine Arbeiten fast ausnahmslos nach Amerika verkauft, ist Julius Benedicter (geb. zu Dischingen 1843), obwohl schon 1863 die Akademie besuchend, weniger bekannt geworden. Nachdem er 1870 den Krieg mitgemacht, besuchte er erst Holland und Belgien, dann Italien und sammelte überall Stoff für seine anmutigen Interieurs.

Eine reiche Bildung zeichnet E. H. von Berlepsch (geb. 1852 zu St. Gallen) aus, der erst vier Jahre Schüler Sempers in Zürich, bei diesem die gründlichsten Studien machte und dann in Frankfurt als Architekt mit Erfolg thätig war. Gewandter Zeichner hat er auch viel illustriert und kam dann an die Münchener Akademie, wo er Lindenschmits Schüler ward, aber auch Einflüsse von Kotzebue empfing, mit dem er sogar die bulgarischen Schlachtfelder, so den Schipka-Paß besuchte und Studien für denselben zeichnete. 1880 besuchte er dann Südfrankreich, 1881 Algier, überall meist Aquarelle fertigend und damals schon viel schriftstellerisch beschäftigt, da er seine Beobachtungen mit Geschmack, Talent und Sachkenntnis auch auf diese Weise zu verwerten verstand. Ist er durch so vielseitige Beschäftigung den Nachteilen der Zersplitterung nicht immer entgangen, so zeigen doch besonders seine Interieurs, z. B. das „Chorgestühl des Klosters Wettingen“, dann seine zahlreichen Illustrationen guten malerischen Blick und Verständnis. In neuerer Zeit scheint der Schriftsteller, wie gewöhnlich, den Künstler bei ihm mehr und mehr in den Hintergrund drängen zu wollen.

Ganz der Architektur und den malerischen Reizen des Orients hat sich Gustav Bauernfeind mit entschiedener Begabung gewidmet, so daß man bei seinen, Figuren mit Architektur und Landschaft geschickt verbindenden Bildern mit mehr Interesse verweilen mag, als man sie gewöhnlich diesen ethnographischen Schilderungen entgegenzubringen vermag. Erst aus Tiflis und Konstantinopel, dann aus Syrien und Ägypten hat er viel gemalt. So einen „Markt in Jaffa“, wohl sein Hauptwerk, u. a. m. — Der italienischen Architektur hat sich Fräulein Marie Herwegen (geb. 1851 in München) gewidmet und schildert sie mit malerischem Blick, so „Das römische Forum“ in mehreren Bildern, das Kolosseum, Marcellustheater u. a. m. Indes hat sie auch die an architektonischen Schönheiten so reiche Heimat nicht ganz vernachlässigt. — Dies thut auch Georg Dehn (geb. in Hannover 1843) nicht, der erst Theatermaler, 1864 als solcher nach München kam, 1870 Rambergs Schüler ward und dann zur Architekturmalerei überging.

† 16. X. 1904 M.

Seine Motive sucht er am Rhein, in Schwaben und Bayern, wie in Oberitalien und weiß sie immer zu gefälligen Bildern zu verwerten. — Weiter ins Große geht Otto von Ruppert (geb. in Waldshut 1841), der in Wien erzogen, dort August Schäffers Schüler ward. Bei längerem Aufenthalt in Venedig füllte er seine Mappen und kam 1872 nach München, wo er fortan Architekturbilder von Oberitalien, dem Rhein, Schwaben und Bayern ausführte und zuletzt besonders das mehr und mehr verschwindende Altmünchen mit Glück auf ihnen festhielt. So den „Auer Tandelmarkt", Bilder von Prag, Waidhofen u. a. Dann ging er zur Panoramenmalerei über und malte 1882 die Architektur an Brauns „Weißenburg", 1883 die von St. Privat, Dekorationen für Gasthäuser, Bilder für die große Halle des bürgerlichen Bräuhauses, Dioramenbilder, Architekturen für Braun und H. Schneider ꝛc.

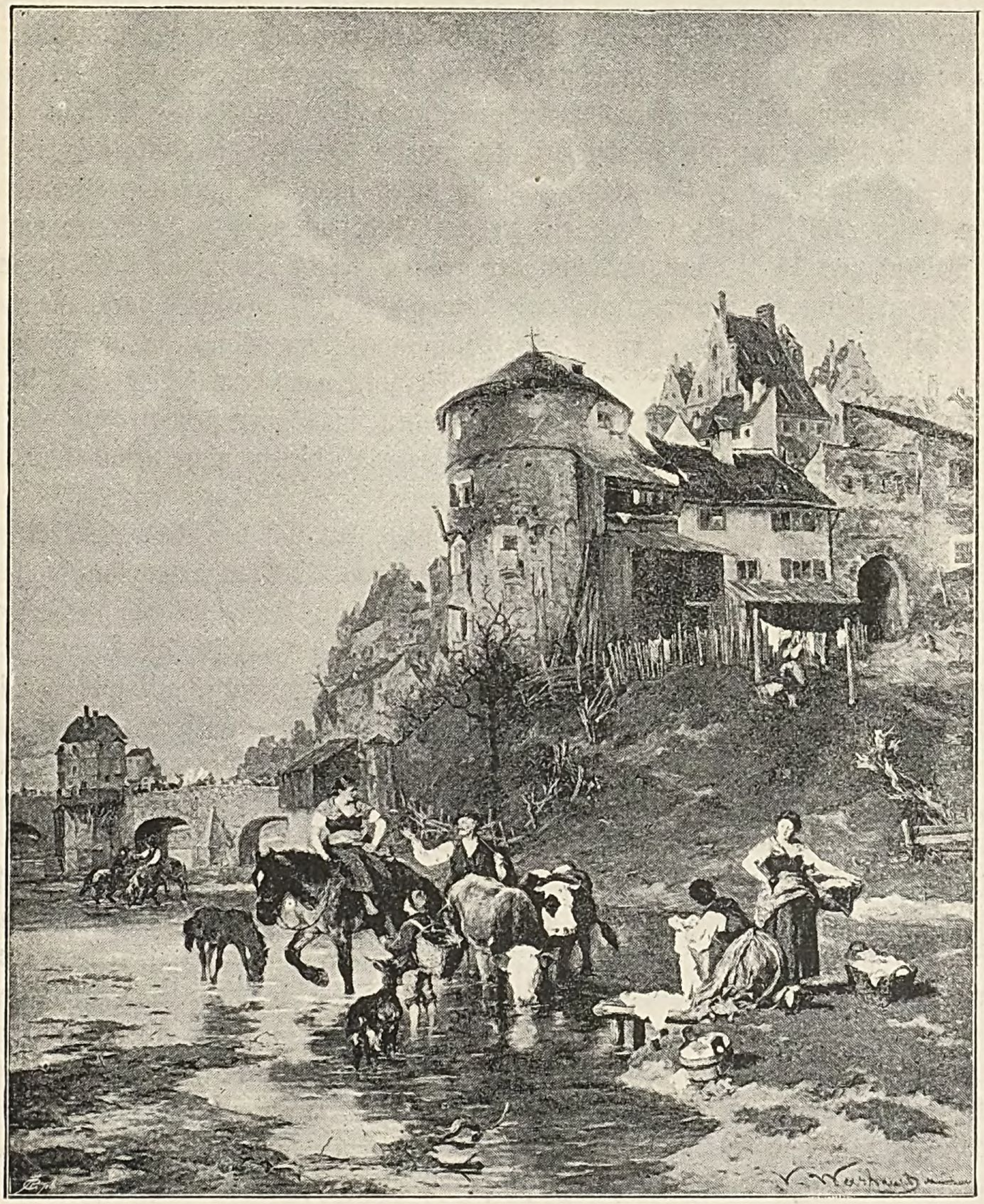
Hat schon Ruppert sich viel mit der Dekoration von Innenräumen beschäftigt, so versuchte dies auch Rud. Frhr. von Seydlitz (geb. 1850 in Berlin), der ursprünglich Porträtmaler und Schüler Al. Wagners, dann sich der japanischen Dekoration zuwandte und Hübsches in ihr leistete. — Von der Theatermalerei her kam auch Anton Seder (geb. in München 1850) zur kunstgewerblichen Zeichnung, wo er von seinem älteren Bruder, dem Architekten Adolf Seder angeleitet, bald ein schönes Talent zeigte und seine architektonischen Studien durch verschiedene Reisen in Frankreich und Italien förderte, wie er besonders auch die Arbeiten Holbeins in Basel studierte. Von 1877 an wieder in München, leitete er gemeinsam mit seinem Bruder die Ausschmückung im Palais des Prinzen Leopold, dann war er Professor am Technikum in Winterthur, kehrte aber schon 1882 nach München zurück, wo er seither als kunstgewerblicher Zeichner lebt, der sich besonders an des Wieners Gerlach Werk „Allegorien und Embleme" beteiligte, die Ausschmückung des Cafés Gassner leitete ꝛc.

Eine ganz eigenartige Stellung hat sich Professor Gustav Seeberger (geb. 1812 zu Markt Redwitz, † 1888) errungen. In der Nürnberger Kunstschule zu einem tüchtigen Architekturmaler gebildet, kam er früh nach München, wo er 1854 als Lehrer, 1865 als Professor der Perspektive an der Akademie angestellt ward. Dies führte herbei, daß er erst von seinen Kollegen, dann auch von vielen anderen Künstlern sehr häufig in Fragen der Perspektive zu Rat gezogen ward und ihre Hintergründe, Zimmer ꝛc. komponieren, oder für ihre Figurengruppen passende Lokalitäten erfinden mußte. Das griff nun bald so um sich, daß von anfang der sechziger Jahre an wohl kaum irgend ein größeres Bild mit Architektur geschaffen ward, wo er dieselbe nicht in die Reihe gebracht, ihr die Existenzmöglichkeit gesichert, oder sie auch ganz komponiert hätte, wodurch er natürlich seine Gewandtheit in der Behandlung aller möglichen Stilformen noch sehr vermehrte. So ward er denn ein geheimer aber sehr unentbehrlicher Beirat aller Münchener Historienmaler, deren Bauwerke er allein vor dem Zusammensturz gerettet, ihre Helden von der Luft herabgeholt und auf festen Boden gestellt hat.

Die Tiermalerei

Dank der Wendung zum Dramatischen und Individuellen, welche ihr Braith gegeben, bildet die Darstellung der Tiere auch heute noch eine der glänzendsten Seiten der Münchener Kunst umso eher, als ihr in der Periode von 1870—86 noch eine Menge frischer Talente zuwuchsen, welche sich Spezialitäten suchend, das Fach nach allen Seiten erweiterten. Wir finden also hier dieselbe Erscheinung, wie in allen anderen Zweigen der Kunst und Wissenschaft: die ungeheuere Ausdehnung des Stoffgebietes, die allemal auch mit Notwendigkeit zu ganz neuen Anschauungen führt. Haben so Historien- und Sittenbildmalerei die Darstellung des Seelenlebens, alles Individuellen, unendlich weiter getrieben, so gilt dies selbst von der Tiermalerei, die bei den Alten eine so feine Charakteristik gar nicht kennt, als sie Braith seinen Ochsen und Schafen zuteil werden läßt und damit wirklich ihr eigenartiges Gemütsleben schildert, was sie ja besitzen, wie die Menschen. — Löwen und Tiger im zoologischen Garten zu studieren — solcher Versuchung konnten unsere Maler freilich umso weniger unterliegen, als München keinen besaß. Wer wollte aber leugnen, daß ein Meyerheim auch dies Gebiet erweitert habe, wie es Braith im seinigen that? Um so günstiger wirkte aber in München der Wildüberfluß und die Alpenwirtschaft. So geriet denn auch hier die Malerei auf den sichersten Weg: das Schöne ausschließlich in der Heimat zu suchen. — Aber neben Rindvieh, Pferden und Schafen fanden bald die Gänse zahlreiche Anbeter. Ebenso schmeichelten sich die Katzen ein, selbst die kaum der Vergessenheit entrissenen Möpse bellten einen alsbald auch auf der Leinwand an und die rosigen Ferkel gaben da neben den Hühnern Morgenkonzerte. Das Wild aber erfreute sich besonders sehr gesteigerter Beachtung; den Hasen, Rehen und Hirschen oder Gemsen gesellten sich Fuchs und Luchs, ja sogar das Murmeltier und Braun, der gesinnungstüchtige Brummer, ward samt dem borstigen Eber in die feinste Gesellschaft gezogen. Die vielen Polen verfehlten dann nicht, uns auch mit ihren heimischen Wölfen bekannt zu machen, wie die Skandinavier mit den Seehunden. Ebenso fanden die gefiederten Bewohner der Lüfte, vom Adler bis zur Fledermaus und dem Kanarienvogel ihre Schilderer und die stummen Bewohner der Seen und Bäche wurden uns von der Auster bis zum Stör oder Hummer wenigstens tot vorgeführt, aber diesen Ausländern regelmäßig der Felchen, Huchen, Aal und ihre Feindin die Fischotter, samt dem Tröster trüber Stunden, dem Häring, beigesellt. — Daß diese ganze letztere Klasse fast immer unter der Obhut munterer Köchinnen, Wildprethändlerinnen, fischender oder Netze strickender Jungfrauen auftrat, scheint jedenfalls ihrer Anziehungskraft nicht geschadet zu haben, da sie sich gerade in neuerer Zeit nicht am wenigsten dank dieser Begleitung, ganz außerordentlich vermehrte. Sie hatte da freilich nur in die breite Lücke einzutreten, welche der Abzug ihrer klassischen, bald geschwänzten, bald beflügelten Genossen, der Sphinxe, Centauren, Faune, Meerfrauen, Delphine, des Pegasus und des biblischen Walfisches gelassen, denen es in dieser realistischen Welt von München umso weniger gefiel, als selbst die romantischen Ungeheuer, die Schlangen, Drachen und der Nixen liebliche Scharen aus der Malerei in die Skulptur oder in die Wagnerschen Opern übersiedelten. — Selbstverständlich konnte das nicht geschehen, ohne daß dem Auszug dieser ganzen klassischen Menagerie die bittersten Thränen von alten und jungen

gelehrten Professoren nachgeweint wurden, und auch die Dichter sich über die Entvölkerung der Luft, besonders aber ihres Hauptelementes, des Wassers, nicht trösten konnten! Dafür wurden selbst die Insekten in den Kreis der Darstellung gezogen, Schmetterlinge und Maikäfer, Libellen und Regenwürmer ans Tageslicht gebracht, und Gabriel Max verschaffte sogar den Kirchenmäusen, wie Piglhein den Ratten der



Vor dem Städtchen. Von Viktor Weishaupt
Photographieverlag der Photographischen Union in München

Oper das Bürgerrecht in der Kunst. — Immer aber unterschied sich diese neue Richtung darin von der herkömmlichen, daß sie dem Seelenleben der Tiere nachgeht, wie in der landschaftlichen Natur der Stimmung und dem Charakteristischen der verschiedenen Länder, um welches sich die alte Kunst kaum kümmert.

Gehen wir nun zu den Vertretern dieser verschiedenen Zweige über, so finden wir als Fortsetzer der früheren idyllischen Auffassung der Tierwelt, der Wagen-

bauer, Heß und Voltz zunächst Viktor Weishaupt (geb. in München 1848) als das glänzendste Talent unter den jüngeren. Nachdem er 1870 den Krieg mitgemacht, bildete er sich in der Schule von Dietz, aus der nach dem Beispiele des Meisters selber, der jedenfalls zu den besten Pferdedarstellern gerechnet werden muß, so viele Tiermaler hervorgegangen sind, daß man dazu fast alle seine besseren Schüler rechnen könnte. Unser Weishaupt nun widmete sich als besonders begabter Kolorist vorzugsweise der Darstellung des Landschaftlichen und läßt auf seinen Idyllen die Rinder nur die zweite Rolle spielen, wie groß er sie auch oft darstelle. So wirken gleich auf seinem ersten Aufsehen machenden Bild, einer im Wasser stehenden Kuhherde, diese doch mehr als Farbflecke, als einzelne Stimmen im koloristischen Konzert. Die Kühnheit der Gegensätze hinderte indes nicht die gute Charakteristik der Tiere. Ein radikaler Stier zierte ein zweites Bild, mit dem der Künstler auf der Ausstellung von 1879 einen kaum minder großen Erfolg davontrug. Er kehrte indes jetzt zu kleineren Szenen zurück und überraschte 1883 alle Welt durch die ebenso meisterhaft ausgeführte als hochpoetische Auffassung einer Flußszene am Fuße des durch ein altdeutsches Städtchen gekrönten Berges, von dem herab Vieh in die Schwemme getrieben wird, weiterhin Wäscherinnen im Wasser stehen, ganz wie dergleichen schon Berchem geschildert hatte und sicherlich diesem nicht nachstehend. Er ist seither auf diesem Wege fortgegangen.

Anfänglich fast ausschließlich den Schafen, hat sich der Schwabe Heinrich Zügel (geb. 1850 zu Murrhard) gewidmet, welcher von der Stuttgarter Kunstschule um 1876 nach München kam und sich da an seinem Landsmann Braith weiterbildete. Später besuchte er auch Paris, wo Troyon und Rosa Bonheur auf ihn einwirkten, da er jetzt, nachdem er vorher eine spezifisch württembergische Schafrasse mit spitzem Pinsel und großer Wahrheit gemalt, nunmehr öfter auch zu anderen Tieren, besonders zu Rindvieh überging. Außerordentlich gründlich studierend und mit feiner Naturempfindung ausgestattet, fehlt ihm nur der kühne Farbensinn seines Landsmannes Braith oder Weishaupts. Ein dritter Schwabe, Christian Mali (geb. 1832 bei Utrecht) kam 1857 nach München, wo er Schüler seines hochbegabten, aber früh verstorbenen Bruders ward und sich der Landschafts- und Architekturmalerei widmete. Erst 1865 fing er infolge einer Reise nach Düsseldorf und Paris, wo ihm Troyon sehr viel Eindruck machte, an, seine idyllischen Landschaften mit Tieren zu staffieren. In seiner ganzen Richtung Voltz sehr verwandt, liebt er besonders Sonnenuntergänge am Gebirgsrand mit heimkehrenden Herden zu verzieren. — Zu den Idyllenmalern zählt dann noch Ernst Meißner (geb. in Dresden 1837), ein Schüler von Ludwig Richter und Kummer, der 1870 nach München kam und durch seine Schafherden Glück machte. So durch eine solche im Winter (Galerie Dresden), dann eine versprengte Schafherde (Akademie Wien) u. a. m. Aus Karlsruhe kam 1868 der in München, Antwerpen und Paris gebildete Karl Roux (geb. 1826 in Heidelberg), um durch idyllische Bilder, wie „Hans und Vreni“, ganz besonders aber durch eine das Ochsengespann lenkende „Dorothea“ voll edlen Stilgefühls die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. (Kunsthalle Karlsruhe.) — Mehr Zeichner als Kolorist, hat er die Tiere auch zu humoristischen Bildern verwendet, so einen ungalanten Stier, der ein sehr ästhetisches Paar zum eiligen Überklettern eines Zaunes nötigt, dann als Hauptbild eine „Heuernte“ 1877. Im Jahre 1882 ward er zum Galeriedirektor in Mannheim ernannt, wo er sich seither viele Verdienste um Belebung des Kunstsinnes erworben hat.

Vorzüglich Pferde verwendet W. Pfeiffer (geb. 1882 zu Wolfenbüttel), der schon um 1846 nach München kam und bald durch seine lieblichen Idyllen, so „Die Mütter", viel Beifall fand. Später hat er auch viele Reiterbilder und Pferdeporträts gemalt. — Zu diesen Idyllenmalern zählt nicht minder Ferd. Schmal-



Wackere Kämpfer. Von Guido von Maffei
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München

zigaug (geb. 1847 zu Friedrichshafen), der sich an seinen schwäbischen Landsleuten Voltz, Braith 2c. bildend und auch die Pilotyschule besuchend, es besonders auf humoristische Darstellung der Schafe abgesehen hatte. — Ganz an die Niederländer lehnt sich Wilh. Frey (geb. 1836 in Karlsruhe) in seinen frappant wahr gefärbten und poetisch empfundenen landschaftlichen Idyllen, durch die er, als Schüler des Kuntz um 1871 nach München gekommen, sich bald guten Ruf erwarb. Meistens

29*

niederrheinische oder Vorgebirgslandschaften malend, sind seine Werke ob ihres soliden Tons und gediegenen Machwerkes zu rühmen.

Fast ausschließlich Rassepferdeporträts malt mit großer Feinheit und Treue **Emil Adam** (geb. 1843 zu München), Sohn des Benno Adam und Schüler seines Onkels Franz. Besonders glücklich sind seine Jagdbilder, wo er auch die auf seinen Rennern sitzenden vornehmen Herren und Damen mit Schick und Eleganz darzustellen versteht. Seine Vertrautheit mit allen Feinheiten der Pferde-Rassen hat ihm große Beliebtheit in den Kreisen der englischen und österreichischen Aristokratie verschafft. Hauptbilder von ihm sind eine Jagdgesellschaft von ca. 60 Personen (Grafen Kinsky), eine ebensolche für den Herzog von Nassau und sehr viele andere in England.

Der dritten Generation der Künstlerfamilie Adam gehört auch **Julius Adam** (geb. in München 1851), der als ein rechtes Beispiel für den oft so abenteuerlichen Lebenslauf vieler Künstler gelten kann. Unter dem Einfluß seiner malenden Vettern aufgewachsen, ward er gleichwohl zum Photographen erzogen und besuchte als solcher erst Brasilien, in dessen Urwäldern er sich sechs Jahre lang herumtrieb, um dann erst 1875 nach München zurückzukehren und zur Malerei überzugehen. Schüler von Diez, machte er sich erst durch „Kinder in den Himbeeren" 1883, „Märchenerzählerin", „Der getreue Eckart" 1886 bekannt. Weit interessanter ward er indes bald durch nebenher gemalte kleine Katzenbilder, oft wahre Perlen, wo er besonders das drollige Spielen der jungen Kätzchen unübertrefflich und zugleich mit überaus feinem Farbensinn wiedergibt. — Hier könnte er getrost dem Schweizer Katzenraffael Mind die Spitze bieten und hat sich denn allmählich auch ganz auf diese Spezialität geworfen.

Durch ähnlich humoristische Behandlung wie Adam weiß Frau **Biedermann-Arendts** (geb. in München 1855) ihren Bolognesern, Möpsen, Dackerln und sonstigen bellenden Damenlieblingen die schönsten Seiten abzugewinnen. So bei einem „Dackerl vor einem Igel" (Kaiserin von Österreich) und mehreren Hundeporträten im Besitz der Prinzessin Gisela u. a. m., wo sie besonders die Dackerln, aber auch andere Hunde und selbst Esel in all ihren charakteristischen Eigenheiten darstellt. — Das zudringliche Plebejertum der Spatzen, wie die zwitschernde Anmut der Schwalben und anderen Gevögels-Getreibe schildert dann mit liebenswürdigem Geschick Frl. **Marie Laux**, während **Montemezzo** sich ganz ausschließlich dem Kultus der Gänse gewidmet hat und ihr Gemütsleben zu Wasser und zu Lande in all seinen erhebenden Seiten mit viel Geschick zu Tiernovellen zu verwerten versteht.

Ausschließlich der dramatischen Darstellung des Wildes hat sich **Guido von Maffei** (geb. in München 1838) gewidmet. Erst Jurist, besuchte er dann die Akademie, um sich aber bald als eifriger Jäger der Tiermalerei zu widmen, die er von 1865 an bei Gebler studierte. Von ihm eignete er sich dann auch jene der Pilotyschule anhaftende Tendenz der starken Betonung des Stofflichen, der Bälge, der Haare, der Wolle ꝛc. an, die er indes mit der Charakteristik der sonstigen Eigenschaften und der eigentümlichen Bewegung des Wildes sehr gut zu vereinigen weiß, so daß man ihm eine Reihe trefflicher Bilder verdankt. Besonders glücken ihm die Wildschweine, Füchse und Dachse gut, wie denn seine Werke immer den echten Waldesduft atmen. So bei dem Dachs, der von Hunden vor seinem Bau gestellt wird (Neue Pinakothek) u. a. m.

Von der Stilllebenmalerei der Pilotyschule her kam auch **Josef Schmitzberger** (geb. in München 1851) zur Darstellung lebendigen Wildes, nachdem er

erst nur Wildpret im Geschmack des Fyt u. a. gemalt. Bald ließ er aber seine erst nur an der Wand hängenden Auerhähne und Schnepfen auch fliegen, ja er fing später an, die Waldlandschaft sogar zur stimmungsvollen Hauptsache zu machen und die Rehe und Hirsche nur als Staffage zu benützen. Er hat so eine Reihe anziehender Bilder voll gesunden Naturgefühls geschaffen, die wie seine Stillleben mit glänzender Technik gemalt sind.

Um sich aber einen Begriff vom Umfang wie vom Wert dieser Münchener Tiermalerei zu machen, muß man immer im Auge behalten, daß die Hauptmeister derselben, die Voltz, Braith, Baisch daneben ihre Meisterwerke schufen. Es trifft also auch hier wie in allen anderen Fächern zu, daß die zweite Generation der Realisten nicht mehr über das von der ersten geleistete hinaus geht, sondern nur den Stoffkreis erweitert, genau wie das bei den romantischen Klassizisten auch der Fall gewesen war, wo Cornelius, Overbeck und Veith ja auch nicht mehr überboten wurden.

Verläuft sich schon die Tierdarstellung gar oft in das Stillleben, schließt sich das Wildpret an das Wild an, so die Blumenmalerei an die der Landschaft. Die außerordentliche Zunahme dieser auf die unmittelbarste und sklavischste Naturnachahmung angewiesenen Kunstgattungen in unserer Periode ist indes wohl ein Beweis für die gesteigerte Technik derselben, aber sicherlich keiner für die steigende Schaffenskraft, da man zur bloßen Nachahmung von Blumen, Früchten, Gemüsen, toten Tieren, oder gar von kunstgewerblichen Produkten mit Geschmack und Farbensinn ausreicht. Sie sind daher in der Regel die Domäne der Damen und es wimmelte bald von Blumenmalerinnen. Wahrhaft neu und schöpferisch hat sich in dem Fache blos Adam Kunz bewiesen, der besonders Blumen und Früchte, wie auch viele andere Dinge zu in ihrer Art dicht an die Alten hinstreifenden Bildern voll glänzenden Farbensinnes vereinigt. Zu den Eigenheiten derselben gehört, daß er sie immer aus tiefem Dunkel aufleuchten läßt und weit entfernt ist, sie ängstlich auszuführen, wie er denn alle diese Objekte blos zur Erzeugung einer reichen und glänzenden Farbensymphonie benützt, da ihm diese und nicht wie den Alten, der Reiz des einzelnen Hauptsache ist.

Neben ihm hat sich L. Eibl durch Wildpret, Gemüse und Früchte verbindende dekorative Bilder Verdienst erworben. Das bedeutendste nach dieser Seite hin haben indes immer Makart und nach ihm der Karlsruher Keller sowie Ludwig Lesker geleistet. — Unter den Blumenmalerinnen hat Baronin Schmidt-Preuschen, eine Schülerin Kellers, sich durch ihre dekorativen Blumenmalereien für Ofenschirme u. dgl. Ruf erworben. Frl. Olga Weiß hat dann als Blumenmalerin ein sinniges, feinfühliges Talent in ihren Bildern bewiesen und sich zugleich als Mitarbeiterin der „Fliegenden Blätter" durch ihre sehr drolligen und witzigen Bilder aus dem Frauenleben vorteilhaft bekannt gemacht. — Wirklich begabt ist dann noch die Blumenmalerin Emmeline Humblot, die aber der Berliner Schule, nicht München angehört, wenn sie auch seit einigen Jahren da lebt.

Ziehen wir nun zum Schluß die Summe des in der Periode von 1864 bis 87 in diesen Fächern geleisteten, so kann es keine Frage sein, daß sich auch bei ihnen genau wie in der Historien- und Sittenbildmalerei etwa von 1880 an ein leises Ermatten der herrschenden realistischen Richtung insoferne immer fühlbarer macht, als keine neuen, bahnbrechenden Talente mehr auftauchen. Ob das nun blos vorübergehend ist, oder wirklich das nahende Ausleben dieser Richtung bedeutet, wer könnte das voraus wissen? Sicher ist nur jedenfalls, daß im Augenblick der streng nationale und unabhängige Charakter der Schule, wie ihn die Makart, Max, Defregger, Lenbach, Lindenschmit, Diez u. a. in der Figurenmalerei, die Kotsch, Wenglein, Schönleber, Baisch, Röth, in der Landschaft darstellen, dem wachsenden fremden, besonders französischen Einfluß gegenüber eher an Boden zu verlieren scheint. Im entschiedensten Gegensatz zu den eigentlich schöpferischen Naturen haben die halben Talente in Deutschland immer die größte Neigung gezeigt, sich an fremde Muster anzulehnen und alle fremden Moden mitzumachen. Es geschah das, obwohl die Erfahrung eines vollen Jahrhunderts deutscher Kunst uns unwidersprechlich zeigt, daß nur das Bestand hatte, was auf unserem Boden gewachsen war, den Stempel unseres nationalen Charakters trug.

Trotz dieser einzelnen Mängel, die nun einmal von allen menschlichen Bestrebungen unzertrennlich scheinen, war der Gewinn gerade dieser Zeit dennoch ein ganz außerordentlicher, wie ihn keine frühere Periode unserer Geschichte auch nur annähernd so kennt. Er bestand vor allem darin, daß die Kunst nunmehr erst einen Grad von Volkstümlichkeit erlangte, sich so in die Sitten und Gewohnheiten der Nation einlebte, wie es selbst in den Zeiten der Dürer und Holbein nicht entfernt der Fall gewesen war. Der Gegensatz zu den noch am Anfang des Jahrhunderts herrschenden barbarischen Zuständen kann nicht größer gedacht werden, jedes Haus, das in München nach 1870 gebaut, jedes Zeitungsblatt, das gedruckt, jedes Gerät des täglichen Lebens, das geformt worden, legt Zeugnis davon ab.

Das Endergebnis des achtzehnten Jahrhunderts war ein vollkommener Kunst-Bankerott, eine neue Barbarei gewesen, so daß sich am Anfange des unserigen nur mehr trostlos geringe Reste von Kunstfertigkeit vorfanden, und selbst diese keine Spur von gesunder Eigenart mehr zeigten, alles aus toter Nachahmung fremder Formen bestand. War der Nation selbst das Verständnis für die Reste ihrer künstlerischen Vergangenheit und die Freude daran abhanden gekommen, so hatte sich die Kunst im Laufe der nun folgenden neun Jahrzehnte den ihr gebührenden Platz im nationalen Leben Schritt für Schritt vollständig wieder erobert. Der weitaus größte Teil dieses Verdienstes fällt aber auf die Periode nach 1848 und ganz besonders auf die nach 1866. Sie ist in dieser Beziehung kaum weniger bedeutend und fruchtbar, als in politischer, ja seit den Perserkriegen der Griechen hat sich vielleicht niemals mehr eine große politische Veränderung so augenblicklich in der Umgestaltung des ganzen sozialen Lebens der Nation ausgeprägt. Die ungeheuere Erhöhung der Machtstellung Deutschlands machte sich durch die beständige Nötigung für den einzelnen, ein großes Ganzes und sein Gedeihen im Auge zu behalten, in der Umformung der Denkungsart, der Erweiterung des Horizonts der Nation mit geradezu unglaublicher Raschheit fühlbar. Der Schmuck und die Veredlung des Lebens durch die Kunst verbreitete sich überallhin, sie ward nicht nur die Freundin aller Klassen der städtischen Bevölkerung, sondern erstreckte einerseits durch die ungeheuer vermehrte Leichtigkeit des Reisens

und aller sonstigen Verkehrsmittel, dann durch die alle Bauernsöhne zeitweise in die Stadt bringende allgemeine Wehrpflicht, endlich durch die Kirche ihren Einfluß selbst weit ins Landvolk hinein, dem ja eine lange Reihe unserer vortrefflichsten Künstler entsprossen.

War nun bald kein öffentliches Fest, kein Bau mehr denkbar, ohne die Leitung der Kunst, so übte sie nach dieser Richtung hin doch den größten Einfluß durch die ungeheuere Ausdehnung der vervielfältigenden Künste, vor allem der illustrierten Blätter, dann des Illustrationswesens überhaupt. Nicht minder durch das ganz in die Periode nach 1870 fallende, beispiellos rasche Aufblühen des Kunstgewerbes, das nunmehr bald jeden Gegenstand des täglichen Gebrauches zu adeln anfing, wie in den besten Zeiten der Renaissance. — Mit diesen beiden Mächten werden wir uns daher jetzt am Schluß unserer Arbeit umso eher zu beschäftigen haben, als sie es ganz vorzugsweise sind, die dem künstlerischen Gesicht der Zeit überhaupt erst sein besonderes Gepräge geben. — Denn sie verleihen ihr erst den ausgesprochen demokratischen Charakter, der sie von allen vorausgegangenen so gründlich unterscheidet, von der antikisierenden, wie romantisch klassizistischen, da er die höchsten Inspirationen der Kunst sofort zum Gemeingut aller, aber auch der ärmsten im Volke macht, ihre veredelnde Wirkung daher ganz ungeheuer vermehrt. — Daß dieser in die Masse geworfene ungeheuere Gährungsstoff sich zunächst in der Entstehung und Ausbreitung der sozialistischen Sekten, also in einem anscheinenden Rückschritt der Kultur ausprägte, den Gegensatz zwischen Arm und Reich noch verschärfte, das liegt in den Gesetzen aller Entwicklung. Es wiederholten sich hier nur die Erscheinungen, welche einst die Einführung des Christentums, das ja auch eine sozialistische Bewegung war, dann die Reformation in den Bauernkriegen herbeigeführt. Es sind das die notwendigen Schauer eines nahenden Frühlings, ganz gewiß aber nicht die Vorboten des Winters und der Erstarrung.

Die vervielfältigenden Künste

Wenn in keinem Zweige der gesamten künstlerischen Thätigkeit ihre ungeheure Ausdehnung in unserer Zeit, wie ihr so viel innigeres Verhältnis zur Nation selber so deutlich zu Tage tritt, als bei den graphischen Künsten, so hat das verschiedene Gründe. Zunächst den, daß sie ja die eigentlichen Vermittlerinnen sind zwischen der hohen Kunst und der genießenden Masse, da sie den ihrer Natur nach nur einem beschränkten Kreise unmittelbar zugänglichen Werken derselben erst zur Volkstümlichkeit verhelfen. Sie üben aber auch zugleich, indem sie naturgemäß nur das bessere zu diesem Zweck aussuchen, bereits eine sehr wirksame Kritik. — Noch wichtiger ist aber ihr Einfluß dadurch, daß sie in der Tagespresse die lebendige Anschauung an die Stelle des abstrakten Begriffes setzen und so den Ideenkreis der Masse ungeheuer bereichern, ihr unendlichen Bildungsstoff aller Art zuführen. Nirgends auch spiegelt sich so deutlich das seit dem Jahr 1870 so ungeheuer vermehrte Ansehen der Nation im Auslande, wie ihre infolge des mächtig wachsenden Wohlstandes so gestiegene eigene Verbrauchsfähigkeit ab, als hier. — Wie München nach 1870 erst recht der Mittelpunkt des deutschen Kunstschaffens ward, so hat es auch

erst in dieser Zeit die natürlichen Vorteile, welche ihm das Zusammenströmen so vieler künstlerischer Kräfte, von Talenten jeder möglichen Art bot, nach dieser Seite hin recht auszunützen gelernt. Vor allem hat es sich erst jetzt zum Mittelpunkt des deutschen Kunstverlags, ganz besonders aber des Illustrationswesens gemacht. Dies letztere gewann denn auch jetzt jene ungeheuere Ausdehnung, wie es sie in Frankreich dank der Verbreitung der französischen Sprache und dem unter Napoleon erlangten politischen Übergewicht schon lange besaß, bei uns aber erst jetzt langsam ausbildete. So kam es denn, daß, während zur Zeit König Ludwig I. kaum ein halb Dutzend armseliger Kunstverleger existierte, unter denen das Litterarisch-Artistische Institut, eine Filiale der Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart, die einzige halbwegs bedeutende Firma war, Piloty und Löhle, Hanfstängl u. a. sich erst aus kleinen Anfängen heraufarbeiteten, wir am Ende unserer Epoche in München 73 Kunstverleger — ohne die Bilderhändler — finden, die allein mehr Leute beschäftigen, als vor 1848 der ganze Kunstbetrieb. Verwenden doch allein die Obpachersche Druckerei mit ihren 40 Handpressen und 6—8 Schnellpressen, oder die Meisenbachsche Anstalt, die Obernettersche Lichtdruckerei, die Verlagsinstitute Bruckmanns und Hanfstängls jede für sich mehr Arbeitskräfte, als damals alle Kunstdruckereien zusammen. Dieses Wachstum wäre natürlich nicht möglich gewesen, ohne die ungeheuer vermehrte Ausfuhr ins Ausland, da besonders alle in der ganzen Welt zerstreuten Deutschen die eifrigsten Käufer der Münchener illustrierten Blätter und sonstigen Verlagsartikel, wie der Bilder der Schule wurden, weil sie jetzt auf ein Vaterland stolz waren, dessen sie sich früher so oft geschämt.

Man hätte nun meinen können, daß durch die riesige Ausdehnung der Photographie und des Holzschnittes der Kupferstich sehr beeinträchtigt worden sei. Thatsächlich war dies aber bei weitem nicht in dem erst gefürchteten Maße der Fall. Ja, München zählt am Schlusse unserer Periode jedenfalls mehr Kupferstecher, als irgend eine andere deutsche Stadt, da den schon vor 1870 vorhandenen Kräften sich noch eine Anzahl jüngerer gesellte. Allerdings ward der Kupferstich für Zeitungsillustration bald gar nicht mehr, für die der Bücher weit weniger als früher in Anspruch genommen, da man es nunmehr vorzog, die Zeichnungen der Künstler durch Photographie und Lichtdruck, oder Zinkotypie zu vervielfältigen. Der Stich ward also allerdings mehr und mehr auf das Gebiet eingeschränkt, wo er seinen monumentalen Charakter am ehesten entfalten konnte; auf die Wiedergabe alter und neuer klassischer Bilder. Hier kam ihm aber besonders das Bedürfnis der Kunstvereine nach Nietenblättern umso mehr fördernd entgegen, als die Werke des Grabstichels sich zu vornehmer Wandverzierung immer noch besser eignen als alle Photographien und selbst Photogravüren. — So konnten denn neben den älteren Meistern Raab, Vogel, Burger, Schultheiß, Preisel, Hecht, Fr. Zimmermann, Doris Raab, sich noch eine Anzahl jüngerer Kräfte bekannt machen, unter denen Karl Bankel, Barfus, Rohr, Volckert, Krauskopf, Kühn, Holzapfl, Krause — fast sämtlich aus der Schule Raabs wie Köpping, der erste aller deutschen Radierer — dann der 1870 von Paris vertriebene vortreffliche Architektur-Kupferstecher Obermayr sich hervorthaten. Nicht am wenigsten wurden sie durch die Thätigkeit des verdienstvollen Verlegers Aumüller gefördert, welcher in dieser anscheinend dem Stich so ungünstigen Zeit den Mut hatte, eine lange Reihe von Blättern nach alten und neueren Meistern stechen zu lassen, so daß sein Verlag als Spezialität für Grab-

stichelblätter dermal wohl der bedeutendste in Deutschland sein wird neben dem der Wiener „Gesellschaft für graphische Kunst", deren Blätter aber auch zum sehr großen Teil von Münchener Stechern ausgeführt werden.

Am entschiedensten drängte indes die große Verbreitung der Photographie auf die Ausbildung der Radierung hin, da diese Technik als die künstlerisch freieste und gefälligste von allen die Konkurrenz des Lichtbildes am ehesten ertragen konnte. War sie früher besonders von den Malern, wie Eugen Neureuther, gepflegt worden, so ging jetzt der treffliche Raab zu ihr über und fertigte erst eine Anzahl Bildnisse von Münchener Künstlern, um dann die Herausgabe der besten Gemälde der Münchener alten Pinakothek im Verlag der Kaeserschen Kunsthandlung zu beginnen, welche sich auch durch die der Makartschen Blätter bekannt gemacht. Hier hat Raab besonders Rubens unübertrefflich wiedergegeben, aber auch bei allen anderen Blättern eine oft überraschende Fähigkeit bewährt, sich mit großer Feinheit in die Eigentümlichkeit der verschiedensten Maler-Individualitäten hineinzufinden. — Ihm schloß sich bald seine Tochter Doris an und hat bereits eine Reihe ausgezeichneter Blätter nach Cuyp, Max, Jakobides und Toby Rosenthal geliefert, wo sie an Feinheit der Empfindung fast alle Vorgänger übertrifft. — Auch der treffliche Holzschneider Wilh. Hecht ging zu dieser Technik über, in welcher es ihm besonders gut gelang, die geistreiche Freiheit Lenbachscher Bilder wiederzugeben, bis er nach Wien berufen ward. Neben diesen haben sich Wilh. Krauskopf, Wilh. Rohr, Aug. Volckert, Holzapfl auch mit Glück auf die Radierung geworfen, während sonderbarerweise unter den Malern sich fast nur Rickelt und Willroider in derselben mit entschiedenem Glück versucht haben, es aber noch nie zur Gründung eines Radierklubs, wie in Düsseldorf, Weimar und Berlin gekommen ist.

Wirkte die Photographie unleugbar auf den Kupferstich sehr vorteilhaft dadurch ein, daß sie ihn, jede Art von Pfuscherei durch ihre erdrückende Konkurrenz fast unmöglich machend, nötigte, sich weit mehr zusammenzunehmen, so drängte sie ihn auch vor allem dahin, sich seiner eigentümlichen Vorzüge bewußter zu werden und sie entschlossener auszubilden. Dasselbe gilt auch vom Holzschnitt. Auch er ward, wie der Kupferstich, entweder auf größere Strenge, oder aber auf eine malerischere und freiere Behandlung hingewiesen. Bei der fortwährend wachsenden Thätigkeit des Verlagsgeschäftes überhaupt, vor allem aber der periodischen Blätter, die ihn vorzugsweise in Anspruch nahmen, hatten sich nach und nach den älteren Holzschneide-Instituten von Braun & Schneider, Knesing, Knilling, Hecht, eine ganze Anzahl neuerer angeschlossen, wie Walla, Diemer, Forberg, Gehrig, Rueprecht, Schweigel, Sendtner, dann Wolf, Lehrer des Holzschnitts an der Kunstgewerbeschule u. a. m., so daß dermal München nicht weniger als 23 xylographische Anstalten zählt, von denen manche Dutzende von Gehilfen beschäftigen und ihre Thätigkeit weit über Deutschland hinaus ausdehnen. Hatte man aber selbst noch nach 1870 das Geschäft meist sehr handwerksmäßig betrieben, die Arbeit „billig und schlecht" gemacht, so daß selbst die maßgebenden „Fliegenden" bis 1874—75 eine oft auffallende Nachlässigkeit zeigen, so wurden jetzt durch Entstehung einer Reihe von illustrierten Blättern, wie das „Daheim", „Schorers Familienblatt", „Vom Fels zum Meer" u. a. die älteren gezwungen, ihre Produktion ganz auffallend zu steigern, um der Konkurrenz nicht zu erliegen, also vor allem höhere Honorare zu bezahlen, was sie bei dem kolossal gestiegenen Absatz auch sehr wohl vermochten. Dadurch

trat um die Mitte des Jahrzehntes die eben erwähnte auffallende Besserung ein, deren geistiger Ursprung allerdings schon früher in der Einwirkung Menzels und Diez' auf den Holzschnitt zu suchen ist. Der äußere Antrieb ward indes noch mächtig gestärkt durch die um 1882—84 überhand nehmende Einführung der Zinkographie, besonders aber der Autotypie. Letztere Erfindung nötigte dem Holzschnitt einen Kampf auf Leben und Tod auf, was dann sofort die auffallendste und vorteilhafteste Wirkung bei ihm hervorbrachte. Dabei half das Beispiel des amerikanischen, englischen und französischen Holzschnittes, die alle technisch ausgebildeter waren, als der unserige, nicht wenig mit, so daß dieser nicht nur seine Mittel vereinfachte, mit einer Strichlage auszudrücken suchte, wozu er früher mehrere gebraucht und damit noch mehr „Ton", sondern auch eine Reihe malerischer Wirkungen erreichte, wie sie ihm früher nur selten geglückt waren. Manche Bilder der „Fliegenden", der „Illustrierten", wie von „Über Land und Meer" zeigen daher jetzt eine Kraft und Klarheit der Töne und zugleich eine Feinheit in der Wiedergabe der Zeichnung und Formbehandlung, von denen man noch vor zehn Jahren weit entfernt war. — Kein Zweifel, daß dieser Fortschritt aufs genaueste mit denen zusammenhängt, welche die gleichzeitige Malerei in der Verwendung des Lichtes und Helldunkels, der malerischen Behandlung überhaupt machte, wohin sich nach 1880 vorzugsweise das Streben der Schule richtete.

Der Löwenanteil des Fortschritts fiel freilich noch immer der Photographie zu mit den sich ihr angliedernden Hilfstechniken des Lichtdruckes, der Zinkographie und Autotypie, sowie der Photogravüre. Sie beschäftigt allein zur Zeit etwa 60 Anstalten, von denen mehrere, wie Frz. Hanfstängl, Bruckmann, Albert sen. und jun., Obernetter, Meisenbach, nicht nur an sich eine gewaltige Ausdehnung erlangt, sondern auch jede ihre Spezialität ausgebildet haben. Die treibende Kraft für technische Fortschritte war noch in den sechziger und siebziger Jahren unstreitig der begabte J. Albert sen. gewesen, der, wie wir gesehen, zuerst die photographische Wiedergabe von Handzeichnungen bei Gelegenheit der Kaulbachschen Goethe-Illustrationen zu einem hohen Grad der Ausbildung brachte, wie er denn auch die Zeichnungen Horschelts aus dem Kaukasus selber publizierte und die Rambergs und der Pilotyschule für Cotta druckte, ebenso später die Enhubers zu Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries. Bei diesen meist grau in grau mit Ölfarbe hergestellten Originalen lernte er denn auch zuerst Ölbilder gut wiedergeben und erfand endlich in den sechziger Jahren den Lichtdruck, die Übertragung der Photographie auf eine lithographische Platte und Abdruck derselben auf der Steindruckpresse mit Ölfarbe. Diese Erfindung hat sein damaliger Mitarbeiter J. Obernetter allerdings nachher noch zu größerer Vollkommenheit gebracht, wie sie sich dann rasch in der ganzen Welt verbreitete. Auch lebensgroße Porträte in Photographie herzustellen, hat Albert zuerst in München gewagt und nachher in den siebziger Jahren unendliche Mühe und kolossale Mittel an die Lösung des Problems gewendet, auch die farbige Erscheinung der Natur im Lichtbild wiederzugeben, indem er dieselbe in die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb zerlegte und jede besonders druckte — ein Bestreben, das nur deshalb nicht glücken konnte, weil es bis jetzt nicht möglich war, diesen Grundfarben vollkommen entsprechende Pigmente herzustellen. Im einzelnen hat er aber doch auch hier oft sehr interessante Resultate erzielt, bis seiner unermüdlichen Thätigkeit durch den im Jahre 1885 erfolgten Tod ein Ziel gesetzt ward. Zu seiner glänzendsten

Zeit in den siebziger Jahren, hat er denn auch in seiner Anstalt bis 80 und mehr Gehilfen beschäftigt. — Sein gründlich wissenschaftlich gebildeter Sohn Dr. Eugen Albert scheint die Rolle des Vaters als treibende Kraft für technischen Fortschritt übernehmen zu wollen, da er bis jetzt sowohl das isochromatische Verfahren, durch welches eine richtige Wiedergabe der Farbenwerte bei Reproduktion von Bildern erst ermöglicht wird, in München eingeführt, als überhaupt die Wiedergabe von Ölbildern zur höchsten Vollkommenheit gebracht und auch den Platinadruck zuerst, später auch die Gravüre angewendet hat. Letztere, als die Übertragung des Lichtbildes auf eine Kupferplatte, ermöglicht dadurch die Überarbeitung und Verbesserung derselben mit den Mitteln des Kupferstiches. Sie verwandelt das Lichtbild also aus dem Produkt der Maschine in ein mehr oder weniger freies Kunstwerk, benimmt ihm dadurch aber freilich auch sowohl einen Teil seines dokumentarischen Wertes, als seines eigenartigen Reizes, vorab die Weichheit und den Zauber des Tons, so daß mit ihr schwerlich das letzte Wort in der Photographie gesprochen ist.

Die Hanfstänglsche Anstalt war schon vor dem 1877 erfolgten Tode des Gründers seinen Söhnen überlassen worden, von denen Edgar Hanfstängl die Leitung übernahm und dieselbe mit großer Energie weiterführte. Sie blieb auch da ihrer Tradition treu, nicht sowohl Zeit und Geld an neue Erfindungen zu hängen, als vielmehr die von anderen gemachten auf die möglichste Vollkommenheit zu bringen und auszubeuten. Hatte der Vater das Porträt ausgebildet, so ward das jetzt fortgesetzt, vor allem aber die Wiedergabe von Ölbildern, sowohl moderner als alter, kultiviert. In der letzteren hat Hanfstängl neben Braun in Dornach unstreitig am meisten geleistet, da er schon in den siebziger Jahren die Herausgabe der Meisterwerke der alten Pinakothek in Angriff nahm und mit glänzendem Erfolg durchführte. Er ließ ihr die der Galerien von Gotha, Kassel, Brüssel, Braunschweig, endlich die des Reichsmuseums in Amsterdam, letztere in Photogravüre, zu der er wie vorher zum Kohledruck übergegangen war, folgen. Weit bedeutsamer ist seine Thätigkeit aber in der Wiedergabe moderner Werke, vorab derer der Münchener Schule, für die seine Publikationen eine wahre Fundgrube und Bilderchronik abgeben, wie er denn die Gemälde besonders beliebter Meister, so Defreggers, Grützners u. a. auch zu Albums vereinigt herausgab. — Ebenso Albums berühmter Zeitgenossen u. a. m., so daß seine Anstalt für Ölbilder-Vervielfältigung derzeit die größte sein dürfte.

Die manichfachsten Zweige reproduzierender wie selbstschöpferischer Thätigkeit vereinigte dagegen nach und nach die 1863 von Stuttgart hieher verlegte, 1883 in eine Aktiengesellschaft umgewandelte Bruckmannsche Anstalt, die jetzt unter der Leitung des Sohnes Alfons Bruckmann steht. Ihr charakteristisches Kennzeichen ist, daß sie die künstlerische Thätigkeit mit der litterarischen organisch verbindet. — Ursprünglich war sie, wie wir gesehen, aus dem in den fünfziger Jahren allgemein gewordenen Bedürfnis nach illustrierten Ausgaben unserer Klassiker hervorgegangen, dem Cotta erst durch die Herausgabe der Faust-Illustrationen von Seibertz, dann durch die epochemachende Illustration der Schillerschen Gedichte seitens der Pilotyschule gefolgt war. Gleichzeitig ließ Brockhaus in Leipzig eine Schiller-Galerie durch Münchener Künstler, wie Ramberg und Pecht ausführen. Dies veranlaßte, daß sich Bruckmann mit der ihm eigenen feinen Witterung für das Zeitgemäße, ebenfalls auf Klassiker-Illustrationen warf und sich zunächst an Kaulbach wendete, um ihm die Goetheschen Frauengestalten zu zeichnen. Dieser begann 1857 mit Hermann und Dorothea, der er

Iphigenie auf dem Fuße folgen ließ. Von Albert sehr groß photographiert, errangen sie gleich bei ihrem ersten Erscheinen einen unermeßlichen Beifall. So reihte Kaulbach denn der Dorothea und Iphigenia nach und nach Leonore, Lotte rc. an. Der Erfolg veranlaßte den Herausgeber, sein Verlagsgeschäft nach München zu verlegen und demselben sofort eine photographische Anstalt anzuschließen, da Albert nicht so viel liefern konnte, als er brauchte. Den Goethe-Illustrationen schlossen sich nun solche zu Schiller an, wo dann Kreling und Jäger in Nürnberg, Andreas Müller in München u. a. für den der Sache müde gewordenen Kaulbach einzutreten anfingen. Den Illustrationen der Klassiker ließ Bruckmann nun ihre Bildnisse folgen, wie denn der Kultus der berühmten Männer selber dem ihrer Werke auf dem Fuße folgte. So erhielt man nacheinander ein Pantheon deutscher Dichter, Musiker, Philosophen rc., nach dem Vorbilde der Schule von Athen auf je einem Blatte, durch Lindenschmit, der sich hier zuerst bekannt machte, dann durch Schwörer u. a. in malerischen Gruppen zusammengestellt. Ihnen folgten die Einzelporträte dieser Männer, durch Prof. Jäger fast lebensgroß gegeben und errangen sich eine Weile große Beliebtheit. Besonders die Musiker, da um diese Zeit, von 1864—70, der Richard Wagner-Kultus durch König Ludwig II. begann, dem selbst Kaulbach einige Opfer brachte. Die Klassiker-Illustrationen aber fanden einen sehr würdigen Abschluß durch Krelings Faust, eine in ihrer inneren und äußeren Vollendung unserer Illustrationskunst große Ehre machende Schöpfung, die nur leider wegen Krelings Tode ihren zweiten Teil entbehrt. Das Jahr 1870 ersetzte inzwischen die Helden des Geistes durch die des Schwertes und auch hier brachte der Bruckmannsche Verlag sofort ihre lebensgroßen Bildnisse, denen dann bald neben vielen anderen Prachtwerken die „Hohenzollern" folgten, welche die Geschichte dieses Heldengeschlechts in Bild und Wort gaben und dabei teilweise schon vorhandene Kunstwerke von Menzel u. a. benützten. Dies führte zu einer der glänzendsten Produktionen der Firma, dem „Werk Adolf Menzels", das in 30 Heften fast die gesamte Thätigkeit des Meisters, vorab alle seine größeren Bilder in Lichtdruck wiedergibt und dadurch in Deutschland bis jetzt ganz einzig dasteht, wenigstens nur im Werk Makarts eine Nachfolge fand. Von 1880 an schon hatte die Anstalt in steigendem Maße der Reproduktion von Werken Münchener Künstler ihre Aufmerksamkeit zugewendet, so auch 1884 eine „Münchener Bunte Mappe" herausgegeben, welche eine ziemlich vollständige Sammlung von Originalbeiträgen der bedeutendsten künstlerischen und litterarischen Kräfte der Isarstadt gab und soviel Beifall fand, daß ihr 1885 eine zweite und 1886 eine ähnlich organisierte „Berliner Bunte Mappe" folgte. Die Abbildungen zeigten nun die größte Mannigfaltigkeit der technischen Prozeduren, Photographiedruck, Zinkographie und die zum erstenmal in größerem Umfange beim Ausstellungskatalog von 1883 angewendete Autotypie. Die ungeheueren Vorteile dieser durch ihre Verwandlung der Lichtbilder in eine auf der Schnellpresse zu druckende Zinkplatte die Photographie ganz ungeahnt popularisierenden, den ebenso langen als kostspieligen Prozeß des Holzschnittes oder Kupferstiches ersparenden Technik lagen auf der Hand. Sie war offenbar unschätzbar für alle Bücher-Illustrationen, besonders aber für den Gebrauch der Journale, da sie beiden eine Billigkeit und zugleich Trefflichkeit der Illustration ermöglichte, die ihre Verbreitung kolossal steigern mußten. Dies und die wachsende Notwendigkeit eines volkstümlichen, die Nation mit der Kunst der Gegenwart systematisch bekannt machenden Blattes bewirkten

dann 1885 die Gründung der Zeitschrift „Kunst für Alle", welche sofort mit ungeahnter Gunst aufgenommen ward und schon im ersten Jahre ihres Erscheinens dreimal mehr Leser fand, als alle bisherigen Kunstblätter. — Als notwendige Ergänzung ist dann die auf denselben Grundsätzen aufgebaute „Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert" zu betrachten. Bei beiden Publikationen wurden Text und Bilder in der neuerrichteten Buchdruckerei der Anstalt hergestellt, so daß diese jetzt so ziemlich alle heute geltenden Druckverfahren vereinigt, da sie außerdem auch noch das meisterhaft in phototypischem Farbendruck hergestellte Faksimile-Werk der „Handzeichnungen des k. bayr. Kupferstichkabinetts", dann das weitverbreitete „Historische Porträtwerk" unter Leitung von Seidlitz publiziert, das alle berühmten Männer in Faksimile-Drucken nach den besten vorhandenen Quellen wiedergibt.

Es kann nun gar keine Frage sein, daß die rastlose Thätigkeit dieser großen Kunstverlags-Institute zu dem so auffallenden Wachstum der Münchener Kunst nach 1870 ganz außerordentlich beigetragen hat. Denn sie sicherte ihren Werken eine Verbreitung in der ganzen Welt, von der sie früher sehr weit entfernt waren, und die sie in anderen deutschen Kunststädten, selbst in Berlin noch heute schmerzlich vermissen, um sie nur noch in Paris zu finden.

An diese größten Verlags-Anstalten schloß sich nun die des Dr. Georg Hirth, Verlegers der aus einem 1848 begründeten, bloß von Plünderung anderer lebenden Pfennigblättchen erst unter der Leitung Vecchionis und Knorrs, dann nach 1870 unter der Hirths selber zu einem außerordentlich reichhaltigen, großen Blatte von kolossaler Verbreitung herangewachsenen Münchener „Neuesten Nachrichten". Die Ausstellung von 1876 und die unermeßliche Anregung, die von ihr ausging, gab nun dem kunstliebenden und mit feinem Geschmack begabten Dr. Hirth wohl die erste Veranlassung zu der Publikation des „Formenschatzes", jenes bald so große Verbreitung gewinnenden Werkes, welches mit Benützung der Zinkotypie und anderer Vervielfältigungsmethoden Faksimile-Nachbildungen all der Schätze dekorativer Kunst gab, welche Holzschnitt und Stich zunächst in Deutschland, dann auch in Italien und Frankreich seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis zum achtzehnten aufgehäuft. — Die Reichhaltigkeit und Billigkeit dieses Sammelwerks sicherte ihm alsbald einen sehr großen Einfluß, umsomehr als ihm der Herausgeber einen für Handwerker und Künstler gleich geschickt berechneten Text mitgab. Er ließ ihm bald eine zweite Publikation, „Das deutsche Zimmer" folgen, welches dessen allmähliche Umbildung seit der Gothik in ähnlichen Bildern schilderte und ebenfalls eine Fülle von Brauchbarem enthält. Beide Veröffentlichungen haben der in dieser Zeit vor sich gehenden raschen Wiederaufnahme des deutschen Renaissancestiles unstreitig sehr viel Vorschub geleistet. Hirth vollendete diese, sämtlich eine genauere Kenntnis unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Vergangenheit vermittelnden Werke durch das „Kulturhistorische Bilderbuch", eine Art gemalter Sittengeschichte der letzten drei Jahrhunderte in gleichzeitigen Bildern, ebenfalls nach den Originalen faksimiliert und darum umsomehr geeignet, uns mit dem Geist jener Zeiten bekannt zu machen. — Hatte Hefner-Alteneck einst die Reihe dieser eine bessere Kenntnis unserer Kunst- und Sittengeschichte vermittelnden Publikationen mit seinem Trachtenbuch und sonstigen Werken begonnen, so hatten diese, ihrer meist sehr mangelhaften oder teuren Nachbildungen halber doch noch nicht entfernt die Verbreitung gefunden, als Hirths alle Fortschritte der neueren Technik so klug für sich verwertenden

Werke, deren erläuternder Text überdies nicht wenig zu ihrem Verständnis beitrug. Von besonderem Vorteil war dabei die Entstehung der von Meisenbach und dem Architekten von Schmädel geleiteten Autotypie-Kompagnie, welche ausschließlich die Herstellung der autotypischen Platten für die Schnellpressen besorgte und bald eine außerordentliche Ausdehnung erlangte, da sie in Deutschland nur an Angerer und Göschl in Wien Konkurrenten fand.

Wir wären mit diesen verschiedenen Anstalten bereits zu der Thätigkeit der periodischen Presse in München gelangt. Sie aber spiegelt deutlicher als irgend ein anderer Zweig der künstlerischen Thätigkeit den ungeheueren Aufschwung Deutschlands nach 1870 ab. Den genauesten Maßstab dafür geben unstreitig die „Fliegenden Blätter", deren Wichtigkeit in dieser Beziehung, wie für unsere Sittengeschichte überhaupt kaum überschätzt werden kann. — Vor allem aus dem Grunde, weil sie, wie absolut kein zweites Unternehmen unserer deutschen und wohl auch kaum eines der fremden Presse, ein so ganz unmittelbares Erzeugnis des Volksgeistes selber sind. Denn die zeichnenden Künstler leihen ihm nur die künstlerische Form, da die Einfälle fast alle „eingesandt" werden. — Das allerdings nicht zu unterschätzende Verdienst der Redaktion besteht dann darin, aus diesem täglich eingehenden ungeheueren Material das passende auszusuchen, die Perlen unter der Masse von Spreu herauszufinden und ihnen die richtige Fassung zu geben. — Was das für eine Arbeit ist, kann man daraus entnehmen, daß der durchschnittliche monatliche Einlauf aus ca. 1500—1600 Redaktionsbriefen aus allen Teilen der Welt wo Deutsche wohnen, besteht, mit mindestens 15,000 einzelnen Beiträgen, Chargen, Gedichten, Erzählungen ꝛc., und daß jeder Band der letzten zehn Jahrgänge litterarische Beiträge von mindestens 500 verschiedenen Mitarbeitern enthält. — Ohne Zweifel hängt der beispiellose Erfolg des Blattes nicht am wenigsten mit der oft erwähnten Strenge zusammen, mit der es Religion, Politik, besonders aber alles Unsaubere ausschließt, auch wenn es noch so witzig und verlockend wäre. Könnte man aber den deutschen Volksgeist selber, wie die herrschenden sittlichen Zustände einerseits vorteilhafter und andererseits schärfer beleuchten, als durch diese während eines halben Jahrhunderts ganz gleichmäßig geübte Enthaltsamkeit, die dem Blatte eben doch durch die Nation selber aufgenötigt ward?

Noch belehrender, besonders über den Einfluß, welchen die Gründung des deutschen Reichs auf die Verbreitung eines so durchaus nationalen Geistesproduktes ausgeübt, sind die nachfolgenden Notizen über die Verbreitung des Blattes: Während die Auflage sich von der Gründung 1844 an langsam von 4600 unter mancherlei Schwankungen nur bis 12,500 Ende 1869 hob, erreichte sie Ende 1870 schon 14,000, stieg dann auf 16 — 17 — 20,000, um 1875 schon 26,000 zu erreichen, die 1880 bereits auf 35,000 gestiegen waren. Von da an ging aber das Wachstum rasch auf 38,000, 43,000, 49,000, 56,000 — bis 1885 — dann 67,000 bis 70,000 im Winter, 75,000 im Sommer 1887. — Leider ist es bei der Versendungsart des Blattes unmöglich, eine genauere Angabe des Verhältnisses der auswärtigen zur einheimischen Abonnentenzahl zu geben; wir müssen uns darauf beschränken festzustellen, daß besonders die erstere ganz ausnehmend gestiegen ist, so zwar, daß z. B. jetzt allein nach Petersburg 600, nach Moskau 400 Exemplare gehen, und das uns anscheinend so feindliche Frankreich dasselbe dennoch massenhaft bezieht, da es dort besonders in den Familien zum Deutschlernen ob seiner Unverfänglichkeit und An-

ständigkeit gehalten wird. Ebenso beziehen die Vereinigten Staaten viele Tausende von Exemplaren, und man findet es nicht nur in allen größeren Städten, sondern, um nur einige entferntere Punkte zu nennen, sogar noch in Oakland, Sacramento, Conejos, Ulysses, Robertshome ꝛc. In Canada ist es bis Saskatschewan und Montreal gedrungen, in Zentral-Amerika und Westindien geht es nach Mexiko, Panama, St. Thomas, Trinidad, Port au Prince ꝛc. — In Südamerika findet man es in Rio Janeiro, San Paolo Mossoro, dann in Venezuela in Caracas und Puerto Cabello, in Argentinien in Santa Fé, Tucuman, Buenos Ayres, in Uruguay in Fra Bentos, in Chile in Concepcion, in Peru zu Valparaiso, Callao, Lima. In Australien zu Sidney, Snake-Valley, Nukejskota, Tonga, Halawa (Hawaji). — Daß es im stammverwandten England starken Anklang finden mußte, ist fast selbstverständlich, und so findet man es denn auch nicht nur dort, sondern selbst auf den Schiffen der Kanal- und Mittelmeerflotte, wie in sämtlichen englischen Kolonien, in Calcutta, Madras, Bombay, Simla, Rangun, Saigon, Hongkong, Sierra-Leone, Capstadt ꝛc. — Auf der südlichen und östlichen Hemisphäre wird es aber auch noch ebenso in Sumatra, Java, Borneo, Bangkok (Siam), Yokohama, Jeddo, Nagasaky, Fumakoschi (Japan), in Chefoo, Canton, Shanghai, Kiungschewo (China), Fusan und Tientsin (Corea), dann in Tiflis, Omsk (Sibirien), Smyrna, Jerusalem gehalten, während in Egypten es in Alexandria, Cairo, Ismailia und Port-Said, dann in Tunis, Algier, Funchal (Madeira) zu finden ist.

Um dann nach Europa zurückzukehren, so trifft man es in Konstantinopel, Pera, Monastir, Saloniki (Türkei), in Sophia und Varna (Bulgarien), in Bukarest, Braila, Belgrad, Giurgewo ꝛc. (Rumänien), in Sarajewo, Priepolje, Vacas, Travnik, Mostar (Bosnien), in Athen, Corfu (Griechenland), Ajaccio (Corsica), wie in Helsingfors, Nystad und Wiborg (Finnland). Daß es auf sämtlichen Schiffen der deutschen Flotte gehalten wird, ist eigentlich fast selbstverständlich. Wir glauben, daß es keine glänzendere Bestätigung des Satzes geben kann, daß nicht das, was in der Kunst verwaschen oder idealisiert ist, sondern gerade das, was das eigene nationale Leben am schärfsten widerspiegelt, die meiste Aussicht habe, sich in der ganzen Welt Geltung, Neigung und Verständnis zu erringen. Unsere Heiligenbilder, Madonnen und Engel würden uns die Japaner und Chinesen schwerlich jemals abkaufen, so wenig als wir ihre Götzen, aber die schwäbischen und oberbayrischen Bauern- und Jäger-Schnurren, die Juden-, Studenten- und Soldatenwitze verstehen sie sofort, so gut als wir die englischen, russischen und amerikanischen, sobald sie mit hinlänglicher plastischer Meisterschaft gegeben werden. — Aus demselben Grunde haben sich auch die „Münchener Bilderbogen“ im Gefolge der „Fliegenden“ nach und nach in Millionen Exemplaren über die Erde verbreitet und legen mit diesen eines der denkbar stärksten Zeugnisse von der ungeheueren Steigerung des deutschen Einflusses in der ganzen Welt seit 1870 ab. — Was nun die Redaktion der „Fliegenden“ betrifft, so ging dieselbe, nachdem sie anfangs Braun und Schneider zusammen besorgt, nach des letzteren Tode 1865 auf Ed. Ille und Braun über. Nachdem auch dieser gestorben, ward J. Schneider Sohn Chefredakteur, dem jetzt Ed. Ille, Franz Bonn (Mieris), Kaspar Braun jun. und Hermann Schneider Sohn zur Seite stehen.

Haben wir so die hervorragendsten Erscheinungen der Münchener graphischen Kunst hervorgehoben, so fehlt doch viel, daß der ganze Umfang derselben damit erschöpft wäre, da eine Menge Häuser nur einzelne Spezialitäten pflegen. So Piloty

und Löhle die Wiedergabe von Bildern der beiden Pinakotheken, Obernetter, Lichtdrucke in allen Farben und Verlag der Abbildungen des Nationalmuseums ꝛc., Gypen Heiligen- und religiöse Bilder aller Art, Bassermann Buschs und anderer Humoristen Werke, Ad. Ackermann die Hugo Kauffmanns, Fezer Kunstblätter für Architektur, Finsterlin und Böttger bayrische Prospekte in Photographie ꝛc. ꝛc. Dann enthalten die Organe der verschiedenen Vereine, vorab die jetzt unter Gmelins Leitung stehende Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins, die vielen Jugendzeitschriften, die der Architekten und Techniker eine Masse künstlerischen Materials. Zu einer ganz besonderen Spezialität hat sich ferner der lithographische Ölfarbendruck entwickelt, der heute allein eine so große Menge von Firmen beschäftigt, wie es die gesamte Lithographie in ihrer glänzendsten Periode bis 1848 nicht entfernt vermochte. Außer sehr viel religiösen Bildern für die Bauern- und Bürgerstuben werden hier besonders die Werke unserer beliebtesten Künstler, Defregger, Makart, Diez, Matthias Schmidt, Raupp, H. Kauffmann, Beyschlag, in Farben gesetzt, dann wunderbare Sonnen-Auf- und -Untergänge und zauberische Mondscheine gefertigt. Besonders stark geht auch die Kolorierung in Öl von Photographien zeitgenössischer Münchener Künstler durch andere, die ihre Sache oft recht gut machen und die von König, Köstler, Hormann, Fornbran, Jäger und Schwabenthan u. a. in alle Weltteile verschickt werden.

Eine ganz eigene Spezialität hat dann die Firma der Gebrüder Obpacher zu großer Bedeutung gebracht und ihr den Weltmarkt erobert. Es sind das oft sehr hübsch künstlerisch komponierte und in lithographischem Farbendruck ausgeführte Karten aller Art, Einladungs-, Speise-, Glückwunsch-, Visiten-, Jagd-, Ball-, Tanz-, Neujahrskarten, Karten für Jubelnde und Trauernde aller Stände, Kalender, Spruchkarten eingerahmt von lieblichen Blumen, die dank ihrer eleganten Ausführung die Liebenden und Hungrigen in San Franzisko, wie in Tobolsk erquicken, in München aber ein kolossales Haus mit ein paar hundert Arbeitern beschäftigen. Welche Bedeutung diese Farbendruck-Industrie habe, kann man daraus sehen, daß 76 lithographische Anstalten existieren, von denen die weitaus größere Zahl sich mit derselben beschäftigt.

Jedenfalls ist gerade die so ungeheuer vermehrte Thätigkeit der vervielfältigenden Künste am meisten geeignet uns darzuthun, wie tief das Kunstbedürfnis sich in der Nation festgesetzt, wie fast kein Stand von demselben unberührt geblieben ist. Denn auch der Bauer sieht jetzt seinen Kalender durch Abbildungen verziert, schmückt seine Stube mit Farbendrucken von Heiligen oder klebt die Bilder des Kaisers, Bismarcks und Moltkes an die Wand, die sein Sohn vom Militärdienst in München heimgebracht. Ja man kann tief im Gebirge in einsamen Sennhütten oft die ganze Geschichte von 1870 aus den illustrierten Blättern herausgeschnitten an den rauchigen Wänden finden. — Von der Million Soldaten, die den französischen Boden betraten und sich jetzt in den Veteranenvereinen zusammenfinden, ist wohl keiner, dessen schönste Erinnerung es nicht bildet, daß auch er sein Leben für das Vaterland eingesetzt habe, und dem dann nicht die Bilder davon durch die Thätigkeit der vervielfältigenden Künste festgehalten würden. So kann man denn wohl behaupten, daß es kaum einen zweiten Faktor gibt, welcher dermal so zur Hebung der Vaterlandsliebe und nationalen Gesinnung beitrüge.

Das Kunstgewerbe

Die mächtige Entwicklung des deutschen, wie besonders des Münchener Kunstgewerbes in der Zeit auch 1870 ist eine der merkwürdigsten wie belehrendsten Thatsachen unserer Kunstgeschichte. — Wenn man die Hilflosigkeit und das Ungeschick aller handwerklichen Arbeiten an den Klenzeschen, oder selbst noch an den Gärtnerschen und Bürkleinschen Bauten heute betrachtet, wo kaum einmal ein einzelnes Talent, wie der Dekorationsmaler Schwarzmann auftaucht, wo die Stuckatur- und Malerarbeit von Italienern oder Franzosen besorgt werden muß, so sieht man erst recht, welche Verwüstung und Verrohung die Kriegszeit von 1789—1815 in unserem Kunsthandwerk angerichtet hatte. Alle besseren Möbels und Geräte, besonders aber Schmuck ließ man ohnehin von Paris oder Wien, dann später von Stuttgart kommen. Noch die hier 1854 stattgefundene allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung hatte, wie wir gesehen, nur den kläglichsten Bankerott unseres Kunsthandwerks geoffenbart.

Es war Semper, der im Exil die Besserung vorbereitete, indem er nach dem mächtigen Anstoß, den die erste Weltausstellung in London 1851 gegeben, zur Errichtung des Kensington-Museums riet, das dann auch in der Hauptsache nach seinen Vorschlägen organisiert ward. Zu Anfang der sechziger Jahre setzten hierauf der unermüdliche Eitelberger und J. Falcke die Errichtung des dem Kensingtoner nachgebildeten Österreichischen Museums in Wien durch. Dasselbe gab der Kunstindustrie Wiens den mächtigsten Antrieb, wie ihn das Kunsthandwerk schon durch die Stadterweiterung und die großen dabei beschäftigten Baukünstler, die Van der Nüll und Siccardsburg, Ferstel, Hansen, später Schmidt, Semper und Hasenauer erhalten hatte. So konnte denn das Wiener Kunstgewerbe schon auf der Weltausstellung von 1867 in Paris eine Reihe Triumphe erringen. Vor allem vermochte es sich als vollkommen frei von der französischen Nachahmung zu erweisen, die sonst noch wie ein Alp auf der Kunstindustrie der ganzen Welt lastete. — In München hatten, wie wir gesehen, einige einsichtige und thatkräftige Männer den Verein zur Ausbildung der Gewerke mit der Kunstgewerbeschule schon in den fünfziger Jahren errichtet. Hier konnten sich dann endlich Lehrer und kunstgewerbliche Zeichner als die erste Bedingung des Fortschritts bilden. Neben ihnen fing der Maler Franz Seitz, der seine „Leuchtkugeln", welche den „Fliegenden" Konkurrenz machen sollten, längst wieder aufgegeben hatte, nun an, sein großes dekoratives Talent zu entwickeln und Zeichnungen für gewerbliche Zwecke zu machen, wo er bereits die infolge der noch immer herrschenden Romantik sehr beliebte Neugothik mit der deutschen Renaissance vertauschte, wie dies auch Kreling in Nürnberg that. — Eine weitere Folge hatte das alles aber zunächst nicht, ja nicht einmal die, dem König Max zu zeigen, daß hier der „neue nationale Baustil" fix und fertig vorhanden war, den er beständig suchte und nicht finden konnte. Da aber willkürliche Stilmischungen so wenig zeugungsfähig sind, als Maultiere, so blieb die ganze von ihm gewaltsam hervorgerufene Bauperiode völlig fruchtlos für das Kunstgewerbe. So kam denn die Pariser Weltausstellung von 1867 heran und zeigte das gesamte deutsche Kunstgewerbe noch immer in trostlosestem Zustand. Das hatte denn doch die Folge, daß

man jetzt überall daran ging, Kunstgewerbeschulen und Museen nach dem Muster der Wiener zu errichten. So ward um 1868 endlich das Münchener National-Museum fertig eröffnet und erschloß durch seine reichen Schätze altdeutscher Kunst den meisten eine ganz neue Welt, von der sie kaum eine Ahnung gehabt. Es gab so eine unermeßliche Anregung für die Wiederaufnahme der altdeutschen Kunstformen. — Sehr komisch ist aber, daß damals auch noch kein Mensch in Deutschland anständig auszustellen verstand, während elf Jahre später, 1878, der deutsche Salon in Paris bereits an Geschmack der Anordnung alle anderen weit übertraf, dank dem Talente Gedons, der ihn einrichtete.

Dazu war nun freilich notwendig gewesen, daß Makarts Einfluß von 1867 an seinen, wie den Farbensinn aller übrigen Münchener und bald auch den der Wiener vollständig verwandelte, dessen schlechte, oder vielmehr ganz mangelnde Ausbildung bisher ein Haupthindernis jeder Besserung unseres Kunstgewerbes gewesen war. Nicht wenig trug zu dieser Revolution auch die Bekanntschaft mit den orientalischen Kunstindustrien, speziell mit der japanischen bei, welche Makart selber, wie fast alle anderen Münchener erst 1867 in Paris gemacht hatte. Sie setzte ihn nun in den Stand, um 1870 jene epochemachenden Abundantia-Bilder zu malen, deren Triumphzug in Deutschland unendlich vielen den Sinn erst aufschloß, wie Schmuck aller Art, Blumen, Seide und Brokat u. dgl. gemalt und zu einem blendenden und sinnbethörenden Ganzen vereinigt werden müßten. Bis das aber seinen Einfluß in den Kunstgewerben sichtbar äußerte, verging immerhin noch eine schöne Zeit, und ohne den ungeheueren Aufschwung des nationalen Geistes, den die Siege von 1870 und die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches im Gefolge hatten, wären wohl auch diese Ansätze wieder im Sande verlaufen. — So aber setzte sich der deutsche Renaissancestil sofort im Kunstgewerbe fest, noch ehe ihn Gedon beim Bau der Schackschen Galerie 1873 im großen anwandte, und verbreitete sich nach diesem Bau mit reißender Schnelligkeit in ganz Deutschland, da er der Nation viel sympathischer war, als jeder andere, und sie wohl fühlte, wie er aus ihrem Charakter und Formensinn hervorgegangen, denselben auch ungewöhnlich entsprach, überdies eine Brücke von der Gothik zur italienischen Renaissance schlagend im Grunde nur eine freiere Übersetzung derselben ins Deutsche darstellte. — Vor allem befriedigte er das Bedürfnis nach einer malerischeren und gemütvolleren Gestaltung der Innenräume. Es wurden daher auch viel früher Geräte, dann einzelne Zimmer, als Fassaden in demselben ausgeführt, besonders aber Schmuck und Metallarbeiten aller Art in demselben geformt. — Einstweilen zeigte aber noch die Wiener Weltausstellung von 1873 wohl ein mächtiges Wachstum des deutschen Kunstgewerbes, Ansätze aller Art, aber doch noch einen im ganzen recht chaotischen Übergangszustand, von welchem nur die Wiener Produktion sehr vorteilhaft abstach. Diese hatte aber doch auch den ihr bis heute gebliebenen Fehler, wie die Wiener Architektur und am letzten Ende das Völkerkonglomerat des Kaiserstaates selber zwar Talente in Fülle, aber viel schwerer einen eigenartigen Charakter herausbilden zu können. — Gerade das sollte aber jetzt in München endlich geschehen. Zu diesem Behufe müssen wir uns aber die Hauptträger der nun beginnenden Entwicklung erst näher ansehen.

Hieher gehört in erster Linie der schon besprochene Erzgießer Ferdinand von Miller, der um 1874 zum Vorstand des Kunstgewerbevereins gewählt ward, nachdem er schon vorher in allen künstlerischen Angelegenheiten eine sehr einflußreiche

Rolle im Landtag und Reichstag gespielt. Ganz self-made-man, gehörte er zu jenen reichbegabten Kern-Naturen, die überall, wo sie sich hinwenden, Leben zu wecken und durch die Kraft ihres Willens andere mit fortzureißen verstehen. Weltklug und beredt in ungewöhnlichem Grade, voll technischen Geschickes wie unermüdlicher Arbeits- kraft und -Lust, hatte er sich erst als Erzgießer Ruhm und Vermögen mit einer hervorragenden sozialen Stellung zugleich erworben und von seinen acht Söhnen vier zu ausgezeichneten Künstlern erzogen, ehe er diesen seine Gießerei übergab und sich nunmehr mit jugendlichem Eifer ganz der Hebung des nach und nach ziemlich herab- gekommenen Kunstgewerbevereins widmete. Daß dem Vereine, wie dem Münchener Kunstgewerbe überhaupt, nur dadurch geholfen werden könne, daß man die Künstler wieder zur Seele desselben mache, sich ihrer Mitwirkung versichere, das sah er sofort ein. Er wußte aber auch bald alle die später so berühmt gewordenen Meister der verschiedensten Fächer heranzuziehen, zunächst die Architekten Seder, Seidl, Hauberrisser, Fritzsche, Lange, Brochier, von Schmädel, welch letzterer ihm schon vor einigen Jahren einen Speisesaal in seinem eigenen Hause als ersten Versuch in deutscher Renaissance gebaut hatte. — Dann die Bildhauer Gedon, Halbreiter, Knoll, seinen eigenen hochbegabten Sohn Fritz, Dennerlein, Heß, Eberle, die Maler Ferdinand Barth, Franz und Rudolf Seitz, Kuppelmayr, Ferdinand Wagner 2c. 2c. Aus ihrer beständigen Berührung mit den Kunsthandwerkern entwickelte sich bald ein höchst fruchtbarer neuer Geist des Fortschrittes, entstand jene innige Vereinigung zwischen Kunst und Handwerk, die beiden Teilen so sehr zum Vorteil gereicht. Nicht minder verstand Miller aber auch die königliche Familie, die Regierungs- und städtischen Behörden, die Geld- und Geburtsaristokratie für das aufblühende Kunstgewerbe zu erwärmen, sein Gedeihen zu einer alle Klassen beschäftigenden Angelegenheit zu machen. Als er seiner Sache sicher war, brachte er das Projekt einer allgemein deutschen Kunst- und kunstgewerblichen Ausstellung, wie solche seit 1854 nie mehr abgehalten worden war, auf die Tagesordnung. Solch Unternehmen lag in der Luft, da man allerseits wünschen mußte, die Scharte von Wien auszuwetzen. Daß dort der schlechten



Franz Seitz. Von Franz von Lenbach

30*

Anordnung durch Bureaukraten statt Künstler eine Hauptschuld am Mißerfolg zukam, darüber war alle Welt einig, und so empfing er denn die lebhafteste Unterstützung aus ganz Deutschland, da man den Münchener Künstlern allerseits mehr Geschick für solche Dinge zutraute. Von diesen übernahm nun Franz Seitz die Aufstellung des kunstgewerblichen Teiles und sein Sohn Rudolf die der Kunstwerke, Gedon die Anordnung der ganz besonders reichen Ausstellung der Werke unserer Väter. Zum erstenmal ward nun als Grundsatz aufgestellt, jedes Ding womöglich so zu zeigen, wie es gebraucht wird, also möglichst viele geschlossene Räume zu schaffen, in denen dann die Kunst und kunstgewerblichen Produkte ganz den Platz einnehmen könnten, für den sie von Hause aus bestimmt waren. Man stellte demnach Säle, Kabinette, Boudoirs, bürgerliche Zimmer, Kapellen her, die mit all dem, was für sie paßte, reichlich gefüllt, nun jedes ein harmonisches Ganzes für sich ausmachten, und wo die Bilder z. B. eben die Wandverzierung abgaben. Das ergab denn eine große Anzahl Räume von so überraschender Schönheit und Harmonie, wie man sie bisher noch nie auf einer Ausstellung gesehen hatte. Das Übrige, was da nicht Platz fand, ward dann in die Seitenräume, wo es nicht schaden konnte, verteilt. Immer aber suchte man wenigstens jede Wand und jeden Tisch harmonisch und stimmungsvoll zu gestalten, wodurch ja der Wert jedes einzelnen Erzeugnisses so unendlich gesteigert wird. Dabei war nun freilich anfänglich der erbittertste Widerstand der einzelnen Industriellen selber, wie besonders der ihrer amtlichen Vertreter, wie sie jeder Staat geschickt, zu überwinden, denn wo hätte man in Deutschland je begriffen, daß der Teil sich dem Ganzen unterordnen muß, wenn es gedeihen soll. Diesmal aber ward es doch durchgesetzt, dank der unvergleichlichen Energie und Klugheit von Millers, der sechs Monate lang kaum aus dem Glaspalast herauskam. Die Ausstellung aber hatte durch den künstlerischen Geschmack ihrer Anordner, der alle ihre zahlreichen Schwächen klug zu verhüllen, das Gute zu größtmöglicher Wirkung zu bringen wußte, einen bei uns noch nie erlebten Erfolg. — Ganz Deutschland strömte hin, und der Gewinn an nationaler Selbstachtung nach so vielen Niederlagen, an Selbstvertrauen bei den Kunstgewerbetreibenden, an Schätzung im Ausland war ein ungeheuerer. Er war umso wertvoller, als die gleichzeitig in Philadelphia mit großen Kosten ins Werk gesetzte Beteiligung des deutschen Reiches dank dem Ungeschick der Anordnung zu einem abermaligen Fiasko geführt hatte, das ihr das berüchtigte Wort „billig und schlecht“ von ihrem eigenen Leiter eintrug.

Daß das Ausstellen selber fortan zu einer Kunst erhoben ward, das war eines der größten und dauerndsten Resultate der Münchener Unternehmung, denn fortan griff man überall und wo man konnte auf ihr System zurück. Dieser Erfolg der 76er Ausstellung gab daher dem deutschen Kunstgewerbe einen ungeheueren Aufschwung, zu dem ja immer der Glaube an die eigene Kraft die erste Bedingung ist. Hier war er umso berechtigter, als die Regierung wenig, der König, welcher die Ausstellung erst am letzten Tag sah, gar nichts für sie gethan hatte, wenn er auch durch seine beginnenden Bauten den Kunstgewerben später eine höchst wertvolle Beschäftigung gab. Wenn sie sich seither aufs zehnfache vermehrt und ganz auf die eigenen Füße gestellt haben, so verdankten sie das hauptsächlich jenem ersten großen Erfolg. Und doch war das Geleistete an sich noch sehr bescheiden, bestand weit mehr aus fruchtbaren Keimen als reifen Früchten. Die österreichische Kunstindustrie, vorab die von Lobmeyr vortrefflich vertretene der böhmischen Gläser, die Wiener Teppiche

von Haas, Bronzen von Hollenbach und Hanusch, Maroquinerien von Klein, Möbels und ganze Zimmer von Dübell, Schönthaler, Fix, und Eisenarbeiten von Gillar und Milde waren wohl das beste vom Vorhandenen, gaben der Ausstellung den Glanz. Preußen that sich durch Silberarbeiten von Sy und Wagner, Vollgold u. a., Schmucksachen aus Hanau, Eisengüsse, Spiegel von Feckert, Tapeten und ein überaus gelungenes Kabinett von Sputh, dann durch ganz vortreffliche Möbel und Zimmer von Pallenberg in Köln hervor, beide in deutscher Früh- und Spätrenaissance, welch letztere hier bereits wirksam auftrat. Sachsen hatte Öfen und Meißener Porzellan, Baden hübsche Möbel u. s. f.

Am meisten Keime gesunden Fortschrittes zeigte aber doch München selber, wie es denn auch der Erfolg seither bestätigt hat. Vor allem darum, weil, Wien ausgenommen, nirgends die Kunst so durchaus die Lehrmeisterin der Industrie gewesen war, wie in München. — So überraschte das ganz im stillen aufgeblühte Schmuckgewerbe alle Welt durch eine Reihe von Leistungen ersten Ranges von Fritz von Miller, Halbreiter, Franz und Joseph Seitz, Fortner, Ant. Heß, Harrach, Leigh u. a., die ein festes Stil- und Formgefühl, einen Reichtum der Phantasie zeigten, in dem sie ganz allein dastanden. Ferner Bronzelüster von Riedinger in Augsburg nach Zeichnungen von Schmädel, Töpfer, Rau, Seder u. a., Schmiedearbeiten von Bußmann, Zinngefäße von Lichtinger, Elfenbeinschnitzereien von Perron und Hirt. Das Bedeutendste und Originellste neben den Edelmetallarbeiten blieben indes die Möbel und ganzen Zimmer, wo die Münchener gewiß nicht die feinste Eleganz, aber am meisten Rasse, Stilgefühl und Charakter zeigten. So Pössenbacher und Steinmetz jun., die elegante Kabinette, Gabriel Seidl, der eine altdeutsche Bürgerstube brachte, während Radspieler ein sehr reiches Spät-Renaissance-Kabinett vorführte. Daß diese Edelmetall- und Holzindustrie nur Beschäftigung brauchte, um bald dem größten gewachsen zu sein, hat sie in den elf Jahren seither wahrhaft glänzend bewiesen, wo ihr dieselbe reichlich zu teil ward.

Die unmittelbare Folge der Ausstellung war, daß von Miller nun alsbald an die Gründung eines eigenen Heims für den Kunstgewerbeverein ging, nachdem ihm das reiche Erträgnis derselben die Mittel dazu geliefert. Die Stadtgemeinde gab das Haus her, das nun zu einer Zierde von München gestaltet, und wo im Erdgeschoß eine große Ausstellungs- und Verkaufshalle für die Vereinsmitglieder eingerichtet ward. Wie rasch sich der Absatz in derselben hob, kann man daraus sehen, daß während im früheren gemieteten Lokal derselbe ca. 20,000 Mark jährlich betrug, er hier schon im ersten Jahre auf 120,000 stieg. Der Hauptnutzen solcher Lokale ist aber der, daß sie gleich den Kunstvereinen jungen Meistern eine bequeme Gelegenheit geben, sich ohne alle Kosten rasch bekannt zu machen. Noch fruchtbarer erwiesen sich bald die durch den Besitz eines eigenen schönen Heims ermöglichten geselligen Zusammenkünfte im Winter, die durch Vorlesungen und Feste gewürzt, bald den Verkehr zwischen den Künstlern und Kunsthandwerkern in den lebhaftesten Fluß brachten und dadurch außerordentlich wohlthätig auf die letzteren wirkten. Besonders so lange von Miller die Seele des Ganzen blieb. Unermüdlich, wie er es war, hat er seinen Eifer im öffentlichen Dienst leider schon nach einigen Jahren mit dem Verlust seiner bis dahin felsenfesten Gesundheit büßen müssen, da er sich bei einem Aufenthalt in

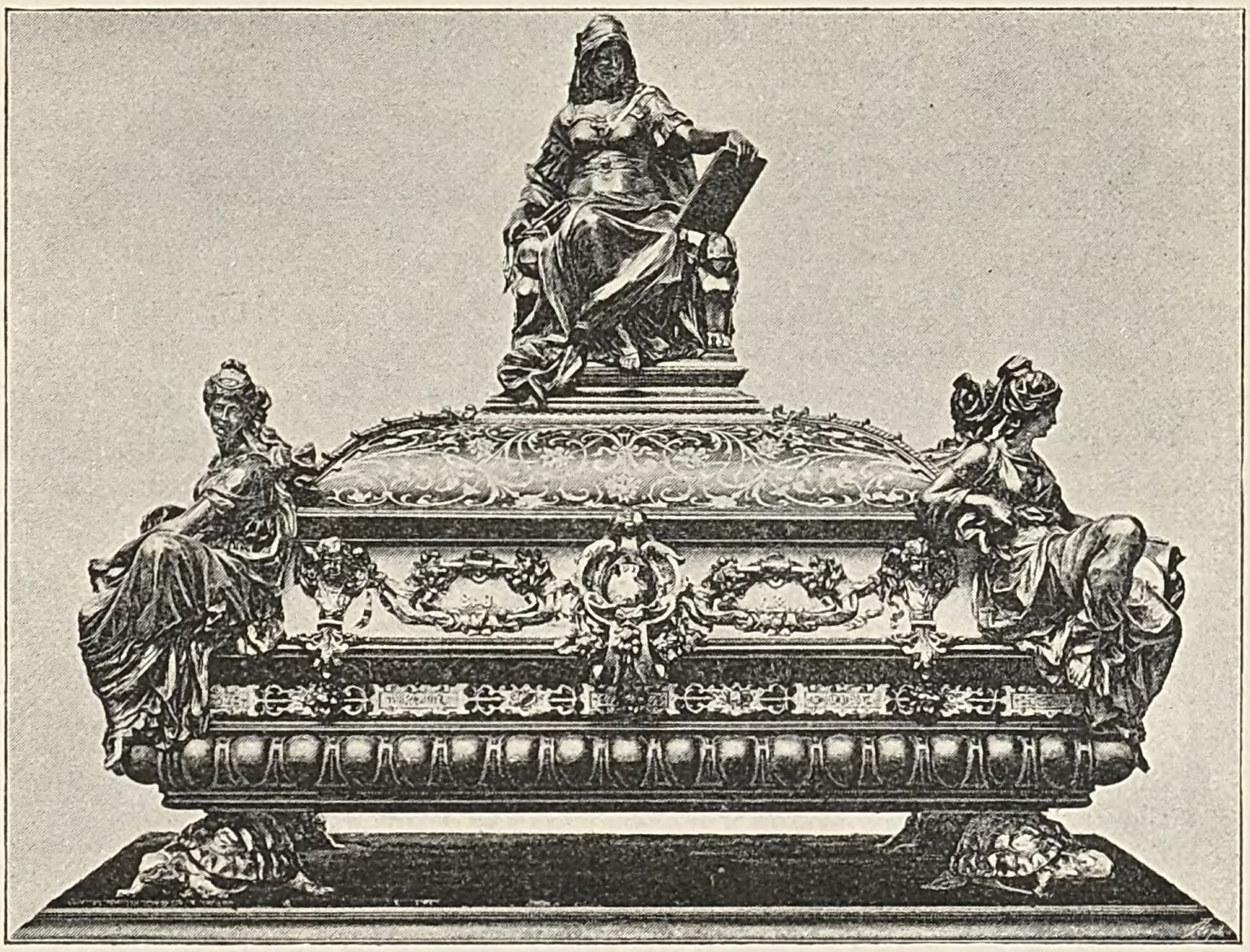
Berlin, wo er als Reichstagsmitglied 1879 nicht wenig zu einem besseren Schutz unserer Industrie beitrug, durch Erkältung ein Herzleiden zuzog, von dem er nie mehr geheilt ward. Es nötigte ihn denn auch nach einigen Jahren, die Leitung des Vereins abzugeben und sich auf die Stelle eines Ehrenpräsidenten desselben zurückzuziehen. An der Spitze jeder gemeinnützigen Unternehmung, trotz schwerer Krankheit bis zum letzten Augenblick thätig, ist er von derselben zum allgemeinsten Bedauern dahingerafft worden, da selten in einem Manne aus dem Volke, der sich seine ganze Bildung autodidaktisch errungen, so viel Talent und Takt sich mit solcher Thatkraft und Opferwilligkeit gleich eigenartig als wirksam vereinigten, um ein Muster von deutscher Bürgertugend aus ihm zu machen. Altbayer in jedem Stück, ja ein wahres Musterbild des Wesens dieses Volksstammes, war er gerade deshalb so sehr zur Führung seiner Mitbürger geeignet. Er verstand es aber auch vortrefflich, sich durch seine gewaltige Persönlichkeit in den weitesten Kreisen zur Geltung zu bringen. Durch eine ganz eigentümliche Vereinigung von deutscher Romantik mit modern realistischem Geiste hat er seine größten Wirkungen für sich und andere erzielt, wie denn die wunderlichsten Gegensätze sich in dieser reichbegabten Natur zu einem ungewöhnlich harmonischen Ganzen vereinigten. Denn ohne Verbindung sehr starker Gegensätze gibt es einmal keine bedeutenden Menschen.

Es bleibt uns nun noch übrig, die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes, wie sie sich dermal herausgebildet, samt ihren vornehmsten Trägern zu charakterisieren. Wir beginnen da am besten mit den eigentlichen Dekorationszeichnern, so weit sie nicht schon unter den Architekten, Bildhauern und Malern ihren Platz gefunden. Zum großen Teil aus der früheren Schule des Vereins zur Ausbildung der Gewerke hervorgegangen, wurden sie nach deren Übernahme durch den Staat und beständigen Erweiterung auch oft Lehrer an derselben. Eugen Neureuther, als des frühesten Dekorationsmalers, dann Forstners als Begründers der Metalltechnik und Dyks als Zeichners haben wir schon gedacht, ebenso des Franz Seitz, der 1855 zum technischen Direktor des Hoftheaters ernannt, 1883 starb. Wenn man neben Gedon ihm, sowie seinem begabten Sohne Rudolf vorzugsweise die Wiederaufnahme des deutschen Renaissancestils zu verdanken hat, da alle drei das altbayrische Naturell in ganz besonderem Grade besaßen, so hat man ihnen auch vorab die energische Ausprägung desselben und seines schweren, wuchtigen, aber schwung- und phantasievollen Wesens in den Münchener Produkten zuzuschreiben, wie man das am besten in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins verfolgen kann. Nicht weniger auch die alsbald hervortretende Neigung zum Barockstil, die ohnehin schon im humorvollen bayrischen Charakter wurzelt. Unstreitig hat dann Makart als der begabteste von allen, auf diese Künstler mächtig eingewirkt, speziell auf die ihm persönlich befreundeten Rudolf Seitz und Gedon. Ihnen verwandt ist der schon erwähnte Adolf Seder und dessen Bruder Anton Seder.

Zu dieser Gruppe Münchener Künstler mit spezifisch altbayrischem Humor gehört auch Ferd. Barth, dessen wir schon als eines der besten Pilotyschüler gedacht. Unstreitig liegt seine Hauptstärke nach der Seite der humoristischen Verzierung, wie er denn in Diplomen, Adressen, Weihgeschenken ꝛc. die reizendsten Sachen komponiert hat, so das „Glückhaffte Schiff" für Pilotys Jubiläum, die

„Kugel" für Seidl, Wanddekorationen für das Münchener Rathaus u. dgl. m. Hier steht er an Phantasie und Stilgefühl, wie drolligen Einfällen den besten gleich.

Dieses spezifische Münchener Temperament, welches in der Kunst einen so ausgesprochen nationalen, als derb-behaglich trotzigen Charakter herausgebildet hat, wie er der glänzenden Periode nach 1870 in hohem Grade entsprach, besaß nun freilich der glühende Lorenz Gedon, dessen wir schon so oft gedenken müssen, am meisten und hat es auch bei allen anderen mächtig verstärkt durch sein beständiges Treiben. So bei der sonst ganz anders gearteten Natur Fritz von Millers, ältestem Sohne des Erzgießers (geb. 1840 zu München), einem stillen und sinnigen, feinfühligen Künstler, der erst in der Schule Dyks, dann an der Gewerbe-Akademie



Ehrengabe des Reichstags an den Präsidenten Simson. Von Fritz von Miller

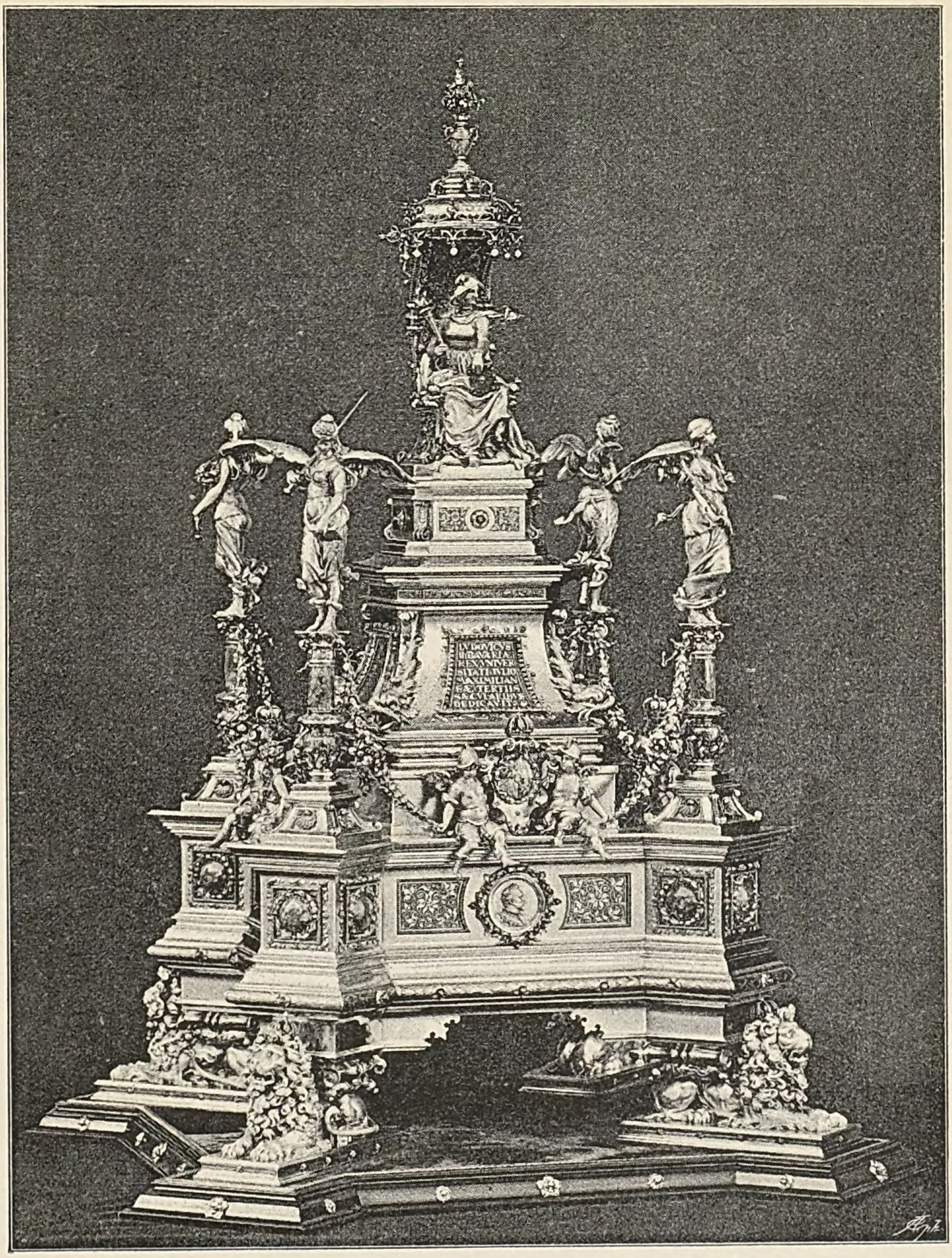
zu Berlin und der Münchener Akademie zum Bildhauer erzogen und in der väterlichen Anstalt in die Praxis eingeführt, dann sich noch in den Silberfabriken in London und Paris als Bildhauer für Kleinkunst und Emailleur weitergebildet hatte. Nach Fortners Tode übernahm er die Vollendung der vorhandenen Bestellungen für die Witwe, um dann 1867—68 in Italien zuzubringen. Zurückgekehrt ward er zum Professor für Metallarbeiten an der Kunstgewerbeschule ernannt, führte auch mehrere Figuren am großen Krelingschen Brunnen für Cincinnati aus und trat endlich 1873 als Teilhaber in die väterliche Erzgießerei ein. Als solcher hatte er 1874 ein großes Reiter-Denkmal Bolivars in Caracas (Venezuela) unter allerhand Abenteuern aufzustellen. Seine erste größere Arbeit im Fache der Kleinplastik in Metall, die in ihm später ihren ersten Meister gewonnen, war ein Ehrengeschenk der Stadt München für den Dr. von Zaubzer. Seither hat er hauptsächlich solche Ehrengeschenke, als

Pokale, Tafelaufsätze, Juwelen- und andere Kästchen, Albums ꝛc. in Edelmetallen ausgeführt, so z. B. einen Tafelaufsatz mit Aquarium für den deutschen Kaiser, eine Ehrengabe des Reichstags an seinen Präsidenten Simson, Hochzeitgeschenk der Münchener Adeligen an die Sängerin Stehle, Kassette von den Deutschen in Petersburg dem Kaiser Alexander als Krönungsgeschenk dargebracht ꝛc. ꝛc. Diese Arbeiten sind nun nicht nur vortrefflich sinn- und stilvoll komponiert, sondern auch in den verschiedensten Materialien, meist Verbindungen von Holz, Elfenbein, Bronze, Silber, Gold und edlen Steinen so vortrefflich ausgeführt, daß besonders die Figuren sich mit den besten alten messen können. Jedenfalls besitzen sie mehr Stil und ausgesprochene Eigenart, als das meiste, was in Deutschland oder in anderen Ländern in der Art gemacht worden ist, wo Modelleur, Treiber und Ciseleur sehr selten, wie bei Miller, in einer Person vereinigt sind, der Stil also kaum je so in Harmonie mit Material und Technik bleibt, als bei ihm. Sie gereichen darum der ganzen Schule zu hoher Ehre, ja gehören zu den Glanzpunkten der Münchener Produktion, in der jetzt die Kleinmeister eine der sonstigen Bildhauerei weit überlegene Seite darstellen.

Hat von Miller auch als Lehrer eine ganze Schule gebildet, so gilt ähnliches auch von Adolf Halbreiter (geb. 1839 in Rosenheim), der erst Lehrling bei einem Münchener Goldarbeiter, dann die Dyksche Schule besuchte, endlich an die Akademie übertrat. Hierauf arbeitete er vier Jahre in den besten Pariser Ateliers als Ciseleur und kehrte dann nach München zurück, wo er eine eigene Werkstätte für kunstgewerbliche Metallarbeiten errichtete, aus der bald eine Reihe der trefflichsten Erzeugnisse in Bronze, Silber ꝛc. hervorging. Erscheinen sie im ganzen denen seines Schwagers Fritz von Miller sehr verwandt, so legt doch Halbreiter den Accent mehr auf den ornamentalen als figürlichen Teil, führt diesen dafür aber mit wunderbar feinem Geschick durch, so z. B. bei seinen prächtigen Lüstern u. dgl. Zu seinen hervorragendsten Schöpfungen gehört ein Ehrengeschenk des Königs Ludwig II. für die Jubelfeier der Universität Würzburg, wo auch die in Silber getriebenen Figuren vortrefflich sind, u. a. m.

Zu den diese Münchener Spezialitäten mit großem Glück kultivierenden Zeichnern gehört auch Heinrich Lossow, den wir schon als Pilotyschüler kennen gelernt, dessen kunstgewerbliche Arbeiten aber noch wertvoller sind. — Ebenso der Architekt Franz Brochier (geb. in München 1852), der an der Schule des Vereins, dann bei Neureuther gebildet, sich ganz den kunstgewerblichen Entwürfen zugewendet hat und als Zeichner des Vereins eine große Thätigkeit entfaltete, nachdem er erst im Atelier von Schmädels gearbeitet, auch Italien besucht hatte. Für Herrenchiemsee, dann für Direktor Schilling, für den König von Rumänien u. a. hat er viele Tafelaufsätze u. dgl. komponiert. — Auch der Maler Kellner macht ebenfalls treffliche Entwürfe für Geräte, Diplome ꝛc., wie er sich an der Fassadenmalerei für Ant. Wagner u. a. erfolgreich beteiligte. — Zur Schule gehört dann noch Otto Hupp (geb. in Düsseldorf 1859), der Sohn und Schüler eines Graveurs, welcher dann die Akademie dort besuchte, aber schon neunzehnjährig nach München kam und Rudolf Seitz' Schüler ward, wo er sich bald ganz in diesen Münchener Stil hineinlebte, indem er besonders die alten Meister seines Fachs studierte. Seither hat er nun hauptsächlich kunstgewerbliche Entwürfe gefertigt, speziell Adressen und Titelblätter, Wappen ꝛc., sich aber auch eine reizende Spezialität durch ziselierte Lederarbeiten

geschaffen, Siegel und Medaillen geschnitten, Ätzungen gemacht, ja sogar Wandmalereien besorgt, so im Kasino des Münchener Leibregiments, im städtischen Archiv in Worms, dann in Berlin, Straßburg 2c. Ebenso hat er „Alphabete" und Ornamente" publi-

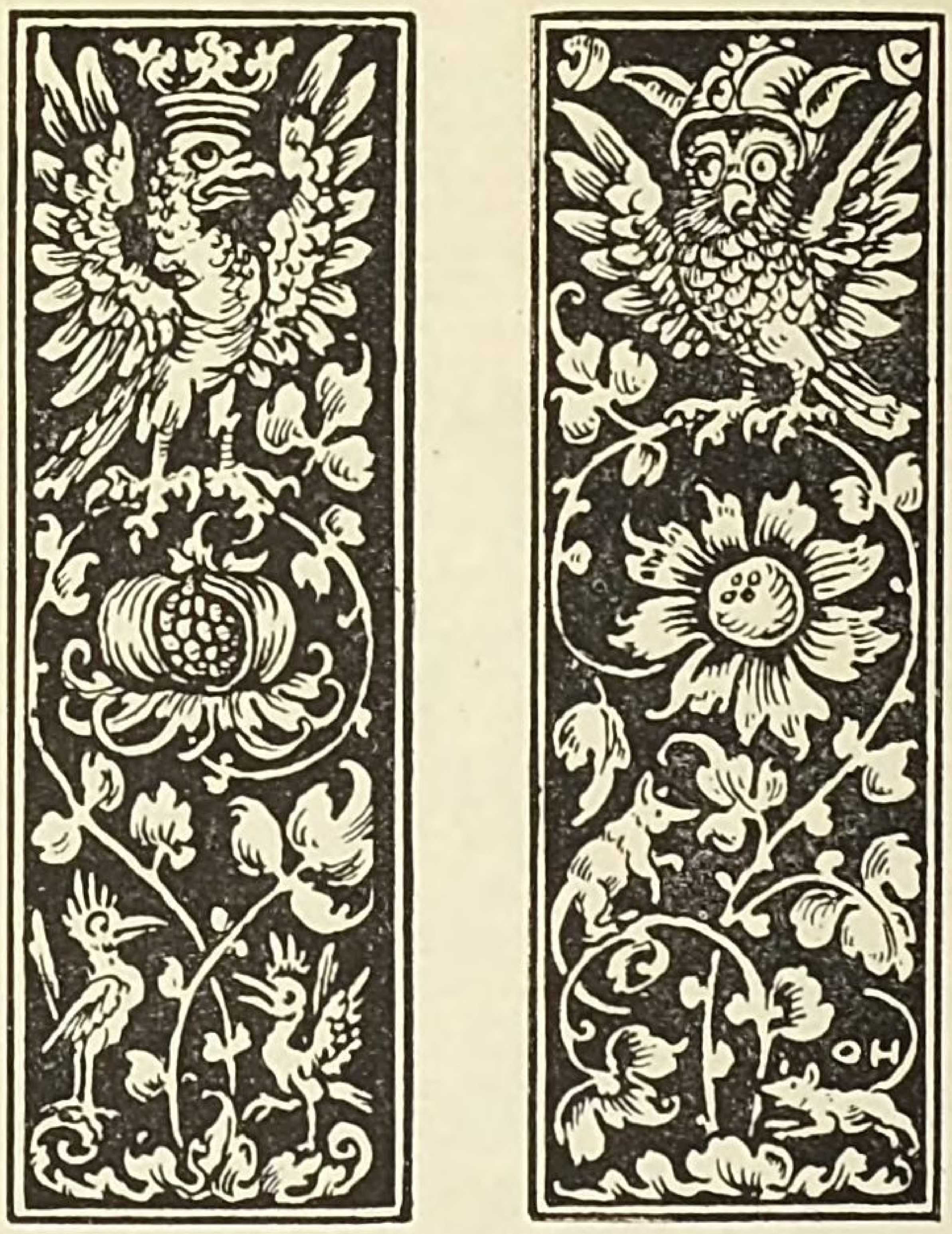


Ehrengeschenk König Ludwigs II. für die Universität Würzburg. Von Adolf Halbreiter

ziert und überall das feste Stilgefühl, die reiche Erfindung der Schule gezeigt. — Zu den frühesten wie eigenartigsten Künstlern dieser Richtung gehört dann auch Joseph Seitz, Bruder des Franz, der sich ungefähr gleichzeitig mit Fortner als Gra-

veur ausgebildet hat und dessen kleine Arbeiten dieser Art in Einzelfigürchen, Trophäen, Wappen u. dgl. zum charakter- und stilvollsten gehören.

In der Kunstgewerbeschule noch unter Dyk, dann bei Kreling in Nürnberg hat sich Theodor Spieß, jetzt Professor an ersterer Schule, vorzugsweise für Flächendekoration, zu einem vortrefflichen Lehrer gebildet. — Von der Historienmalerei aus kam dann der schon erwähnte Franz Widnmann zu zahlreichen kunstgewerblichen Entwürfen und Malereien. Zu den glänzenden, als Dekorationsmaler ihre Sporen verdienenden Talenten gehört ferner Joseph Widmann (geb. 1855 in München), der erst Schüler der Kunstgewerbeschule bei Echter, sich hierauf im Frankfurter Opernhaus, dann besonders durch den Schmuck der beiden Fassaden des Rathauses in Lindau mit Fresken Ruf erwarb, auch für Baron Erlanger und Becker in Frankfurt schöne Arbeiten geliefert hat.



Buch-Ornamente. Von Otto Hupp

Am hervorragendsten war freilich bei den dekorativen Arbeiten in Herrenchiemsee wie in Neuschwanstein der Anteil Joseph Hofmanns, dessen schon bei den Architekten gedacht worden. Später ward dem Künstler dann auch noch der Bau des Schlosses Falkenstein, sowie die Anfertigung von Projekten für ein byzantinisches und ein großes chinesisches Schloß übertragen, deren Ausführung freilich nach dem gleich darauf erfolgenden tragischen Ende des Königs unterblieb. — Der Prinz-Regent hat ihn dann zum Oberbaurat und Leiter aller Bauten in der k. Residenz 2c. ernannt. Man kann denn auch den ungewöhnlich begabten Mann als Vertreter der Wiener Architektenschule in München betrachten. — Wir aber sind mit ihm als einstigen Leiter der Zettlerschen Anstalt auch bei der

Glasmalerei

angekommen, die wir billig an die Spitze stellen bei Besprechung der einzelnen kunstgewerblichen Fächer, zu der wir nun übergehen.

Daß dieser Kunstzweig Fortschritte gemacht habe in unserer Periode, wird man nur bedingt behaupten können. Hatte derselbe, so lange Ainmiller die königliche Musteranstalt im Geiste der Cornelianischen Tradition leitete, immer noch eine gewisse Haltung bewahrt, war nicht ganz ins Handwerkliche umgeschlagen, so änderte sich das nicht eben vorteilhaft schon nach deren Aufgabe durch den Staat, besonders aber unter seinem Nachfolger Faustner, so daß die Initiative bald ganz an die Privat-Anstalten überging. Diese aber waren meist nur von bloßen Technikern und Kaufleuten geleitet, suchten vor allem materiellen Gewinn. Sie sparten daher gerade da am meisten, wo sie es hätten am wenigsten thun sollen: an den Entwürfen. Ihr

Farbensinn reichte aber fast nie aus, um durch koloristischen Reiz für die schlechte Komposition zu entschädigen. Einige Zeit hielt sich die Anstalt der Gebrüder Burckhardt an der Spitze, die nach Elsaß, Landshut, Ulm große Arbeiten geliefert hat — gut, ja vortrefflich, wenn sie die Entwürfe von so geschickten Künstlern, wie Andreas Müller u. a. machen ließ, mittelmäßig, wenn das, wie nur zu oft, nicht geschah. Bald machte ihr die Mayersche Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten eine sehr gefährliche Konkurrenz, wenigstens so lange dieselbe unter des genialen Knabl Leitung stand, wo sie mehrere Hunderte von Arbeitern beschäftigte und ganze Kirchenausrüstungen für die halbe Welt, besonders aber für Amerika fertigte, also auch die Glasmalerei in ihren Bereich zog. Das beste, was die Münchener Glasmalerei in dieser Zeit, von 1850—70, geliefert hat, waren wohl die von Neher herrlich komponierten und von Jos. Scherer (geb. 1814 zu Aretsried, Algäu, † 1875) ausgeführten Werke, die ihre Vorzüge freilich nicht nach der Farbenverteilung hin haben, dafür aber durch ihre wunderbar edle Komposition weit über das meiste hinausgehen, was die alte Kunst nach dieser Seite hin geleistet, welche ja die Glasmalerei gewöhnlich nur teppichartig behandelt und nur selten besonderen Wert auf die Komposition, desto größeren aber auf die Farbenwirkung legt. Natürlich mußten dergleichen Arbeiten, wie die ebengenannten, oder die nach den Kartons von Schnorr und Schwind ausgeführten für die St. Pauls-Kathedrale zu London den Ruf der Münchener Glasmalerei in alle Welt tragen. Um so mehr als man, Wien unter Führich etwa ausgenommen, nirgends die stilistischen Forderungen der Glasmalerei begriff, ja oft, wie in Frankreich und Belgien, in den abgeschmacktesten Naturalismus hineingeriet, wovon die Fenster der Kathedralen zu Metz, Straßburg, St. Gudula in Brüssel die widerwärtigsten Beispiele geben. — So blühte denn bald neben Burckhardt und der Mayerschen Kunstanstalt das Zettlersche Glasmalerei-Institut unter Hofmanns Leitung glänzend auf. Es war das um so mehr der Fall, als die indes in England gemachte Erfindung des Kathedral-Glases durch die Tiefe und Mannigfaltigkeit ihrer gebrochenen Töne die Erreichung koloristischer Harmonie ausnehmend begünstigte, wenn der Maler den richtigen Gebrauch davon zu machen verstand. So hat z. B. Zettler vortreffliche Fenster für einen Saal des Münchener Rathauses nach Zeichnungen Rud. Seitz' hergestellt. Ebenso welche nach den Kartons von Andreas Müller für Ulm, dann welche für den Dom von Burgos, für den Münster in Konstanz, die neue Haidhauserkirche u. s. f. Anderes ist dafür freilich auch viel weniger geglückt, wie das bei bloßen Unternehmern, die selber keine Künstler sind, nur zu begreiflich. Immerhin könnte die Münchener Glasmalerei auch heute noch einen sehr hohen Rang einnehmen, wenn sie nie vergessen wollte, daß sie ihre Lebenskraft ganz allein aus der Kunst schöpft und selber nur eine Technik ist, die entweder eines stilvollen und edlen Zeichners bedarf, wenn sie den von der Cornelianischen Schule mit so glänzendem Erfolge eingeschlagenen Weg weiter gehen, oder eines sehr feinen Koloristen, wenn sie auf den altdeutschen einlenken will, wie dieß z. B. Linnemann in Frankfurt mit glänzendem Erfolge gethan.

Auf dem letzteren Pfade hat Karl de Bouché in seiner Anstalt recht hübsche Profan-Malereien hergestellt und neben ihm und den Vorgenannten beuten noch mindestens ein Dutzend Unternehmer den Ruf der Schule mit mehr oder weniger Geschick aus.

Porzellan-, Majolika- und Email-Malerei

Auffallenderweise hat die große Verbesserung des Kolorits, welche mit Pilotys und besonders Makarts Auftreten in der Schule vor sich ging, hier fast keinen Einfluß geäußert und nirgends sind wir darum so hinter den Franzosen zurückgeblieben, als in diesen Kunstzweigen, denen ein Th. Deck erst erstehen müßte, um ihnen neues Leben einzuflößen.

Als nach Neureuthers Abtreten die altberühmte Nymphenburger Porzellanfabrik völlig verfiel, gab sie der Staat auf, welcher sie durch seine bureaukratische Verwaltung glücklich ruiniert hatte, statt aus ihr eine Musteranstalt unter künstlerischer Leitung zu machen, bei der man freilich nicht auf den Gewinn, sondern nur auf die Verbesserung der Fabrikation zu sehen gehabt hätte. Was man beim Hofbräuhaus vortrefflich begriffen und die bayrische Bierindustrie dadurch zu einer erstaunlichen Entwicklung und einem kolossalen Export gebracht hat, das verstand man beim Porzellan und der Fayence nicht, obwohl es da ebenso gut möglich gewesen wäre, wie das Beispiel Frankreichs zeigt. — Ebenso wenig begriffen es die Unternehmer, während doch in Nürnberg unter Krelings Einfluß, durch Fleischmann und Schwarz eine schöne Majolika- und Fayence-Industrie aufblühte. Nur die Ofenfabrikation nach alten Mustern brachte es unter Hausleiter, dann Guttenberg und Mittermayr zu großer Gesundheit und weiter Verbreitung.

Allerdings nur noch in der Porzellanmalerei älterer Art hat jetzt in München die Deiningersche Anstalt und dann die Thallmeyers verhältnismäßig am meisten geleistet und beschäftigt wenigstens viele Arbeiter meist mit Kopien nach Pinakothek- oder sonstigen beliebten Bildern. Den für das Rokoko vorzugsweise passenden Charakter des Materials mit seiner kühlen, höfischen Glätte für entsprechend leichte und zierliche Produktion auszunützen, ist aber nie gelungen. — In der Majolika-Malerei zeigt die Anstalt von Heider wenigstens gute Ansätze und in der Kunstgewerbeschule gibt Ulke Unterricht. Daß hier aber noch ein weites Feld zu erobern wäre, unterliegt keinem Zweifel.

Beinahe noch schlimmer ist es mit der Schmelz-Malerei bestellt, in der doch einzelne Münchener Künstler zur Zeit der Renaissance das Bewunderungswürdigste geleistet, ja bei ihrer Verbindung mit Gold und Juwelen alle anderen hinter sich zurückgelassen haben, wie man das in der k. Schatzkammer an der berühmten Georgi-Ritter-Ordenskette in unerreichter Vortrefflichkeit sehen kann. Denn Niemand begriff besser als diese Meister, daß das Email die Überleitung von den Edelmetallen und anderen Stoffen zu den Edelsteinen zu vermitteln habe, die letzteren also nie überschreien dürfe, sondern vielmehr die nötigen Supplementärfarben neben den Edelsteinen zur Erreichung einer vollständigen Harmonie zu liefern habe. Davon ist jetzt nicht viel zu bemerken. Ein einziger unserer Emailleure, Elchinger, hat indes diese Seite der alten Meister einigermaßen begriffen und verdankt dem eine Reihe der schönsten, in Ketten, Brochen, Ohrgehängen unübertroffenen Arbeiten. Sonst ist an den sonst so vortrefflichen Leistungen unserer Schmuckindustrie die Schmelzarbeit gewöhnlich der schwächste Teil, selbst bei Fritz von Miller, Seitz und Halbreiter, während man doch bei den Japanesen die unübertrefflichsten Muster dieser Technik seit-

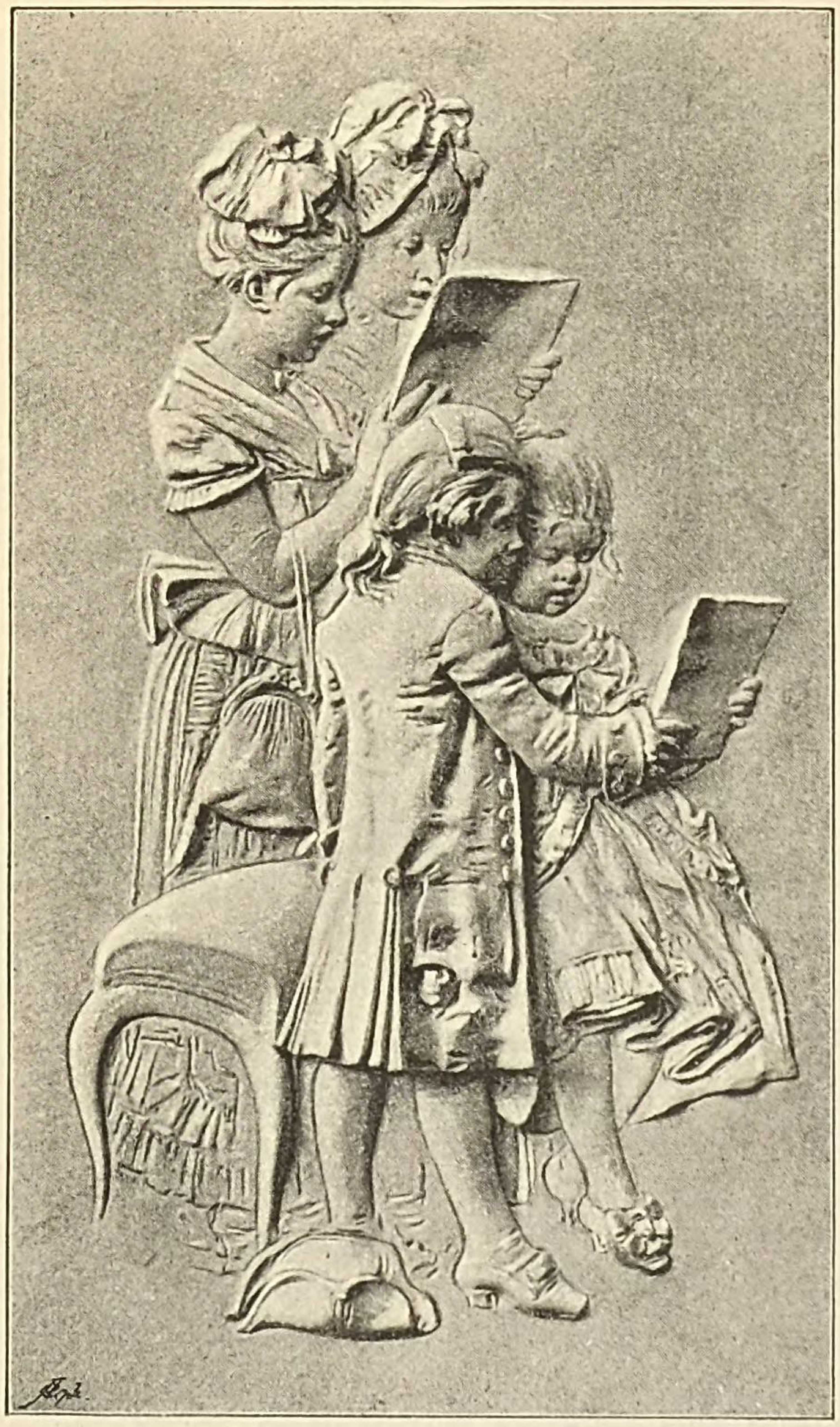
her kennen gelernt hat. — Einige Fortschritte sind indeß immerhin auch hier in neuerer Zeit gemacht worden, um aus dem bunten und schreienden zu einer vornehmeren Farbengebung zu gelangen. — Ohne Zweifel wären diese sämtlichen Industrien weiter vorgeschritten, wenn der Verbrauch ein größerer wäre. Aber man könnte auch umgekehrt sagen, daß letzterer mit der Verbesserung der Erzeugung zu steigen pflegt, wie sich dies an so vielen anderen Zweigen nachweisen läßt. So vor allem bei der

Vergolder- und Rahmenfabrikation

Hier war nun dem Verbrauch schon durch die ungeheuer steigende Bedeutung der Malerei seit 1870 eine gesunde Grundlage gegeben, aus welcher sich weiteres mit Leichtigkeit zu entwickeln vermochte. Das ließ denn auch nicht auf sich warten, als König Ludwig II. seine Bauten begann, wo die Vergoldung überall im reichsten Maße angewendet ward. Dank dieser Schule hat sich denn auch das Münchener Vergoldergewerbe bald den höchsten Aufgaben gewachsen gezeigt und besonders in Chiemsee gar viele Sünden der Bildhauer und Modelleure durch seine blendende Technik verdecken müssen. Es waren hauptsächlich die Firmen Radspieler und Andreas Pütterich, die hier kolossale Arbeiten ausführten, wie denn der erstere zu Zeiten 80—100 Arbeiter beschäftigte. Indes war der eigentliche Rahmenverbrauch für Bilder und Spiegel fast noch bedeutender, da hier besonders in der Periode von 1870—80 der größte Luxus entwickelt ward. Hatte man bis 1870 die Formen regelmäßig aus Paris kommen lassen und bloß abgedruckt, sich allen Änderungen des dortigen Geschmacks einfach anbequemend, so nahm das mit Einführung der deutschen Renaissance, besonders aber mit der ihr folgenden des Barockstiles alsbald ein Ende; man stellte sich auch da auf die eigenen Füße und bildete die Rahmen in Übereinstimmung mit dem Stil der Gemächer, oder wie alle anderen Gattungen der ornamentalen Schnitzerei nach dem Vorbilde der italienischen oder der eigenen alten Kunst. Keine Frage, daß hier vorab Radspieler viel Verdienst um die Ausbildung des Faches, besonders um die Verwendung der mannichfachsten Gold-, Silber- und Bronzefarben zu pikanten malerischen Wirkungen sich erworben hat, so daß er bald jeder Konkurrenz gewachsen war und Rahmen in Masse nach Paris und London wie Amerika verkaufte. Die Mayersche Kunstanstalt hat ihrerseits im romanischen und gothischen Stile, die Pütterichs besonders im Barockstile auch sehr Bedeutendes geleistet. — Dazu gab nun der zunehmende Luxus in der Ausstattung der Privatwohnräume, Cafés, Zuckerbäckereien, Gasthöfe, Dampfschiffe, Theater und Konzertsäle die reichste Veranlassung. Nicht minder auch die zahlreichen Kirchenbauten und besonders Restaurationen. — So hat Radspieler nicht nur die Salons der Dampfschiffe auf dem Starnbergersee, sondern auch die neuen Ausstattungen der Kirchen zu St. Peter und der hl. Geistkirche besorgt. Man kann deshalb wohl sagen, daß das etwa 75 Firmen zählende Vergoldergewerbe heute vielleicht die zehnfache Arbeiterzahl beschäftigt und noch viel größere Summen umsetzt als vor 1860, da seine Arbeiten jetzt in die ganze Welt gehen.

Dekorationsbildhauerei, Schnitzerei und Stuckatur

An die Vergolder schließen sich naturgemäß die Bildschnitzer und Ornamentbildhauer an, deren Gewerbe in dieser Zeit mit der Blüte der Vergoldertechnik Hand in Hand ging. Hier begegnen wir wiederum Gedon als der treibenden Kraft in der ganzen Bewegung. Hatte er selber schon eine Werkstätte, die ganze Zimmer, ja Palast-Säle ausführte, so bildete in derselben auch sein schon besprochener Schwager J. von Kramer sein glänzendes dekoratives Talent aus, das er besonders in den Heylschen Häusern in Worms, sowie in dem des Herrn Schön dort, endlich am glänzendsten im Café Luitpold bethätigte. Die Bauten in Chiemsee, dann das Kasino des 1. Reiterregiments gaben auch dem schon erwähnten Maison Gelegenheit, sein eigentümliches Geschick in diesem Fache zu entwickeln.



Gesangunterricht (Fragment). Relief von J. von Kramer

Weitaus die umfassendste Thätigkeit in den königlichen Bauten entfaltete indes der ebenfalls schon erwähnte Philipp Perron, der besonders für Chiemsee bis zu 60 Arbeitern beschäftigte und nur durch das ungeduldige Treiben des Königs oft abgehalten ward, seinen Dekorationen, so z. B. dem großen Figurenfries im Spiegelsaal die erforderliche Durchbildung und Vollendung zu sichern. Das Beste dort von ihm sind wohl seine Arbeiten im Stiegenhaus. Sehr gediegene Werke hat dann im Auftrage Neureuthers Thomas Dennerlein gefertigt. So den köstlichen Figurenfries, der um die ganze Akademie herumläuft, die Medaillons und Figuren an dem Polytechnikum, u. a. m. In dekorativen Arbeiten haben noch Hautmann, Anton Heß, Otto Lang, Mayer jun. von der Mayerschen Kunstanstalt, Rümann, Paul Sayer, Sickinger jun., Ungerer, Vordermayr und viele andere mehr oder weniger Treff-

liches geleistet. Unter den Stuckatoren sind Gg. Biehl, die Italiener Marone, Rappa und Giobbo, dann Karl Fischer und Kropp zu erwähnen.

Besonderer Blüte erfreut sich auch die Schnitzerei in Elfenbein, Meerschaum ꝛc., wo Perron und Hirt ursprünglich führten und dann in A. Dießl und J. Zimmermann wenigstens technisch geschickte Nachfolger fanden.

Holz-Industrie, Möbel und ganze Zimmer-Einrichtungen

Mit den Dekorationsbildhauern und Schnitzern ist der Übergang zum weitaus bedeutendsten und nächst der Kunst der Kleinmeister und der Schmiede gesundesten Zweig der Münchener Kunstindustrie von selbst gegeben. Hier darf sie den Vergleich mit jeder in der Welt aushalten, wenigstens was gesunde Naturwüchsigkeit, Charakter und Stilgefühl betrifft. Holz und Eisen waren immer das von der Natur in diesen Gegenden am verschwenderischsten dargebotene Material, in deren geschickter Verarbeitung daher die Bevölkerung, besonders des Gebirges, von jeher sich auszeichnete. Ist doch die Holzindustrie von Mittenwald, Ammergau und Berchtesgaden eine uralte und in unserer Zeit darum leicht wieder zu erneuter Bedeutung gebrachte. Nichts charakterisiert denn auch besser das Unnatürliche und die Willkür des herrschenden architektonischen Klassizismus, als daß, während noch Roman Boos in den Schnitzereien des Residenztheaters ein unübertroffenes Meisterstück von zierlicher Dekoration hergestellt hatte, ja selbst der Romantiker Eberhard noch von der Holzschnitzerei ausgegangen war, dennoch während Klenzes Einfluß nicht ein ordentliches Möbel gefertigt, nicht ein Zimmer mit Holzgetäfer versehen oder eine einzige Decke geschnitzt ward. Die neben dem Klassizismus herlaufende romantische Liebhaberei für die Gothik war daher der Holzschnitzerei immer noch günstiger, wenn sie nur nicht mit den heutigen Bedürfnissen in so unlösbarem Widerspruch gestanden hätte. Was daher zu König Ludwig I. Zeiten in dieser Technik noch entstand, wie die Altäre und Geräte der Auerkirche oder die gothische Vertäferung der Künstlerkneipe zum Stubenvoll, später Schafroth, zeigt überall noch dasselbe spindeldürre, trockene und magere, leblose Wesen, welches man auch selbst noch in der gothischen Restaurierung des Nürnberger Schlosses durch Kreling unter König Maximilian wahrnimmt. Durch diese Vernachlässigung von Seiten der Architekten und Bildhauer kamen Technik und Handwerk so herab, daß wie wir gesehen noch auf der ersten allgemein deutschen Industrie-Ausstellung von 1854 zwar allerhand verrücktes und bizarres Zeug bald in gothischem oder gar romanischem Stil, aber noch nicht ein einziges gesundes Möbel aus München vorhanden war. So mußten denn die allerdings zahlreichen Kirchenbauten das Beste zur Wiederbelebung der Holzschnitzerei thun. — Die Restauration der Frauenkirche zeigt denn auch ungefähr das Höchste, was die Schnitzerei der fünfziger und sechziger Jahre vermochte. Speziell Knabl hat dort in mehreren Altären bereits Herrliches geliefert. Die Besserung kam also, wie man sieht, allmählich teils von der nach des Entres Anregung wieder neu auflebenden kirchlichen Holzbildhauerei unter Knabl, teils aus der von Dyk nach gesunderen Stilprinzipien geleiteten Schule des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, die rasch eine Anzahl tüchtiger Handwerker bildete. Nicht minder auch von der Nürnberger Anstalt, wo Kreling, wie wir gesehen, in den sechziger Jahren bereits zur deutschen Renaissance überging und einige meisterhafte Schränke in diesem Stil herstellte. — Es war um diese Zeit, als Wla-

dimir von Svertchkoff, ein unternehmender und findiger Russe, der in Schleißheim eine Glasmalerei-Anstalt errichtet hatte, zuerst auf den Gedanken geriet, ein ganzes Appartement, welches er für den Bankier Stieglitz in Petersburg nach seinen Zeichnungen in Paris ausführen lassen sollte, lieber gleich in München machen zu lassen. Mit Rud. Seitz und des schon erwähnten Hofmann Beistand fertigte er die Zeichnungen in deutsch-belgischer Renaissance und ließ sie dann von Wirbser, damals dem besten der vorhandenen Bautischler ausführen. Zu so großem Beifall, daß der Sieg der Renaissance schon damals, d. h. um 1862, dadurch angebahnt ward. Umso mehr als sie einst aus unserem Volke heraus entstanden, demselben auch jetzt unendlich verständlicher und sympathischer war, als jeder andere Stil. Dies gilt besonders für alle Arten von Spät-Renaissance-Formen mit ihrem stark barocken, humorvollen Element. — Von da an wurden also sofort einzelne Zimmer mit Holzvertäferung und Schnitzerei fortwährend versucht, so der schon erwähnte von Millersche Salon durch von Schmädel, eine ganze Anzahl Maler-Ateliers und Zimmer ꝛc. Da gleichzeitig die Liebhaberei für alte Möbel und Schnitzereien mächtig gestiegen war, diese aber fast immer restauriert und ergänzt werden mußten, so bildeten sich da die Arbeiter und lernten die Eigentümlichkeiten dieser Stilformen erst recht kennen. Bald hatte jeder Maler seinen gothischen oder Renaissance-Schrank, ja manche hatten ihr ganzes Atelier mit dergleichen vollgestopft. Als Sohn eines beständig mit solchen alten Möbeln handelnden Trödlers bildete nun Gedon hier zuerst seinen Geschmack aus, indem er Sammlungen von solchen Dingen anlegte und dieselben so geschickt ergänzte, wo sie lückenhaft waren, daß sie später zu ungeheueren Preisen verkauft werden konnten.

Gleichzeitig hatten sich bereits die ersten Tapezierer und Möbelfabrikanten gebildet, so vor allen Max Steinmetz (geb. in München 1821, † ebenda 1886). Durch Reisen in Deutschland, Italien und längeren Aufenthalt in Paris und Wien praktisch gebildet, hatte der thatkräftige Mann schon 1848 das Ameublement von Schloß Bistritz in Böhmen für den Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen besorgt, als er in die Dienste des Königs Ludwig II. gezogen ward, erst die Wohnung desselben in der k. Residenz, dann die Tapezier- und Möbelausstattung in Linderhof besorgen mußte. Ebenso im neuen Wintergarten der k. Residenz und alle Tapezier- und Dekorationsarbeiten für Neuschwanstein und Herrenchiemsee, letzteres natürlich unter der Oberleitung des betreffenden Architekten. Auch die Einrichtung in dem vom Direktor Gnauth mit dem feinsten Geschmack besorgten Umbau des Palais Kramer-Klett hat er beschafft. Erwägt man die ungeheure Größe dieser verschiedenen Aufgaben, so wird man nicht umhin können, der Intelligenz und Thatkraft des Mannes alle mögliche Anerkennung zu zollen, wenn er auch selbstverständlich mehr einen fein ausgebildeten Geschmack als schöpferisches Vermögen besaß und das meiste von anderen machen lassen mußte, ja später gar keine eigene Werkstätte mehr hielt.

Er hat einen Bruder, Joseph Steinmetz (geb. zu München 1835), als Zögling hinterlassen, der bei ihm, dann in den ersten Geschäften von Paris und Wien gebildet, sich 1870, also gerade zur Zeit des beginnenden größten Aufschwungs, in München als Möbelfabrikant niederließ. Mit welcher Energie er dies betrieb, kann man aus den von ihm seit 1870 gelieferten Hauptarbeiten sehen, die mit der Möblierung des Schlosses Öttingen begannen, der sich der Speisesaal des Bankiers Wilkinson in Syrakuse (Nord-Amerika) anschloß. Es folgte die Einrichtung der ganzen Appartements des Admirals Bontakow in Athen, des Barons von Rosekofsky in

Petersburg, des Barons von Karg-Bebenburg und der Baronin Gumppenberg in München. Ebenso die des Schlosses Neubeuern und der Villa Gumppenberg in Reichenhall, dann infolge einer Konkurrenz ein großer Speisesaal für den Fürsten von Reuß in Schleiz, ebenso in Konkurrenz mit Franzosen ein Speisesaal für den Bankier August Wassermann in Paris. Dazwischen ward dann der Königssaal des Bahnhofes in Haidhausen fertig, eine Arbeit, die durch den Reichtum der Holzvertäfelung, wie den echt bayrisch wuchtigen und stilvollen Charakter der Formengebung gleich ausgezeichnet ist; ebenso das Ameublement des Königssaales im Hauptbahnhof München, dann mehrere Hauptappartements im fürstlichen Schlosse zu Regensburg nach Zeichnungen des Erbauers Baurat Schuller, endlich die Ausstattung des Schlosses Fürstenried für König Otto I. von Bayern. Man sieht daraus wenigstens, wie weit die Münchener Bau- und Möbeltischlerei ihre Thätigkeit nach 1870 alsbald ausdehnte.

In fast noch größerem Maßstabe geschah dies durch den Möbelfabrikanten Anton Pössenbacher (geb. zu München 1842), der auf der Schule des Vereins zur Ausbildung der Gewerke durch Dyk, Architekt Töpfer und Bildhauer Knabl gebildet, lange Zeichner bei dem ersten Wiener Tischler, dem berühmten Dübell, dann bei Pallenberg in Köln und Anselme in Paris war, sich dann noch in Berlin und London weiterbildete und ungefähr gleichzeitig mit Jos. Steinmetz eine große Möbelfabrik in München errichtete. In derselben wurde die Einrichtung sämtlicher Schlösser König Ludwig II. meist nach den Zeichnungen Hofmanns oder Steinmetz sen. gefertigt, welche jetzt so sehr die Bewunderung der Welt fesselt. So die Plafonds, Wandvertäfelungen und Möbels in Neuschwanstein, die Möbels aus Rosenholz und Bronze in Linderhof und Chiemsee. Pössenbacher hat daneben aber in seinen, ein paar hundert Arbeiter beschäftigenden Werkstätten noch luxuriöse Zimmereinrichtungen für München, Frankfurt, Berlin, Leipzig, dann nach Frankreich, Österreich, Italien, ganz besonders aber für König Karl von Rumänien geliefert, dem er unter anderem einen kolossalen Bibliotheksaal von 20 Mtr. Länge, 14 Mtr. Breite und 7 Mtr. Höhe herstellte, zu dem er die Entwürfe in Konkurrenz mit einem berühmten Pariser Haus machte und den Sieg davontrug. Ebenso hat er auch viele Arbeiten für das Schloß des Fürsten Taxis in Regensburg besorgt und Medaillen und Auszeichnungen auf einer großen Anzahl von Ausstellungen davongetragen.

Aus seiner Anstalt ging Otto Fritzsche hervor (geb. in Gößnitz, Altenburg, 1847), welcher als der Sohn eines Tischlers und selber als Tischlergeselle mehrere Jahre arbeitend, dann 1870 nach München kam, dort Schüler des Architekten Ad. Seder in der Schule des Kunstgewerbevereins ward und dann noch die Akademie besuchte, bis er als Zeichner bei Pössenbacher eintrat und dort bald einen hervorragenden Platz einnahm. Dann errichtete er um 1880 selber eine große Werkstätte, die sich rasch einen ehrenvollen Ruf errang und unter vielem anderen die Einrichtung der Veste Heldburg für den Herzog von Meiningen, dann einen Jagd- und einen Empfangssaal für den mehrerwähnten Taxisschen Palastbau in Regensburg, ganz besonders aber reizende Schränke, Kredenztische und Vertäfelungen in deutscher Renaissance geliefert hat. — Für das mehr bürgerliche Bedürfnis nach einfachen und stilvollen Möbels sorgte dann die Werkstätte von Seitz und Seidl, die ebenfalls ganze Zimmereinrichtungen liefert.

Durch das Zusammenwirken so vieler talentvoller Männer, die alle von der Pike auf gedient hatten, sich also der aus dem Material hervorgehenden Stil-

gesetze und der aus ihm zu ziehenden Vorteile weit besser bewußt waren, als es die Architekten gewöhnlich sind, entstand natürlich eine Blüte dieses Teiles der Kunstindustrie, eine schöpferische Atmosphäre, die den großen Aufschwung der Münchener Bau- und Kunsttischlerei wohl erklärt. Denn neben den hier genannten Führern kamen bald noch eine Menge anderer auf, von denen wir hier blos Wachter, Till, Hingerle, Riesemann nennen wollen, die alle in die Bewegung fördernd eingriffen, diese oder jene Spezialität besonders ausbildeten, so daß man heute in München etwa 130 Kunst-Bautischler und Möbelschreiner zählt.

Diese Tischlerei ist indes grundverschieden von der duftigen Eleganz eines Fourdinois in Paris oder den etwas langweiligen, aber mit unermeßlicher Präzision gemachten eingelegten Arbeiten eines Jackson und Graham in London. Sie spricht im Gegenteil den deutschen, ja bayrischen Charakter und unsere sozialen Verhältnisse ebenso deutlich und wohlthuend aus, als jene den französischen oder englischen; sie hat also Stil im höchsten Sinne, sogar weit mehr als unsere Bauwerke, denen sie oft erst Leben und Wert geben mußte, wie man das nirgends mehr als bei den Bauten König Ludwig II., besonders bei Herrenchiemsee, sehen kann.

Schmiede-Kunst

Kann man den Ursprung fast des gesamten Münchener Kunstgewerbes auf die Leistungen der Kleinmeister zurückführen, wie einst den der Florentinischen Kunst auf die Goldschmiede, weil von ihnen die fruchtbaren ornamentalen Gedanken und Stilprinzipien ausgingen, so gilt das begreiflich von der Schmiedekunst erst recht. Sie hatte bis in die fünfziger Jahre hinein gar nichts geleistet, wie man an den Beschlägen und sonstigen Arbeiten der Klenzeschen Gebäude mit Schrecken sehen kann, da ihr der antikisierende Stil absolut unverständlich war und blieb. Weit besser ging es schon mit der Gothik, die ja in der Schmiedekunst sehr viel geleistet hat. Wirklich Vortreffliches ward aber erst geschaffen, als unter Fortners, dann Fritz von Millers und Halbreiters Einfluß ein lebendiger Stil auch hier herrschend ward. Besonders als die Eröffnung des National-Museums 1868 den jungen Handwerkern Gelegenheit gab, die Technik an den alten Meisterwerken der Schlosserei zu studieren. Eine weitere große Anregung gab die in den fünfziger Jahren aufkommende Fabrikation der Kassenschränke aller Art, worin Schörg sen. bald Treffliches leistete. Beim Bau des Polytechnikums, besonders aber bei dem des Rathauses, trat dann zuerst die neugewonnene stilistische Kenntnis und technische Fertigkeit glänzend auf, zu der neben dem Erbauer des letzteren, Hauberisser, besonders Gedon viel beigetragen hatte. So konnte denn ein tüchtiger Praktiker, der Hofschlosser Bußmann, bald das Vortrefflichste leisten im Rathaus sowohl, als im Kunstgewerbehaus und in unzähligen Privathäusern, wo man es sehr bald weg hatte, welchen Schmuck zierliche Gitter, Beschläge und Schlösser gewähren. — Neben Bußmann zeichneten sich besonders Deschl, Kölbl Sohn, Morabelli u. a. m. aus, so daß das Gewerbe jetzt zu den höchststehenden zu zählen ist, da ihm sowohl von Seiten des Kirchenbaues, als nicht minder von den vielen in dieser Zeit entstehenden Banken, so zuletzt von der Vereinsbank, die umfassendsten und schwierigsten Aufgaben gestellt wurden.

Sonstige Metallarbeiten

Natürlich wirkte die Hebung der Schmiedekunst bald auf alle andern Metallarbeiter zurück, soweit sie nicht schon von der vorausgehenden Edelmetalltechnik beeinflußt waren. Die frühesten Fortschritte zeigte die Fertigung der Beleuchtungsapparate, Kronleuchter, Lüster und Lampen aller Art, wo Fortner schon schönes geleistet hatte, der dann durch Halbreiter bald noch überboten wurde. Der gotische, wie Renaissance-Stil begünstigten diesen Zweig ganz besonders; die schönsten Arbeiten dieser Art sind denn auch im Rathaus, Kunstgewerbehaus und für verschiedene Cafés und Gasthöfe hergestellt worden. Der fabrikmäßige Betrieb geschah am glänzendsten durch die große Bronzefabrik von Riedinger in Augsburg, die ihre Modelle ganz mit Münchener künstlerischen Kräften wie Seitz, Rau, Seder u. a. herstellen ließ. Von Münchener Gewerbsmeistern zeichneten sich Hergl, Kronenbitter, Schreiber, Hörner u. a. aus. — Eine reizende Spezialität schuf dann der Kupferschmied Heinrich Seitz in seinen meist nach Zeichnungen Kellners frei aus Kupferblech getriebenen, später auch geschickt emaillierten Gefäßen aller Art, die sich rasch einen Boden in ganz Deutschland eroberten. Ebenso der Zinngießer Lichtinger, der fast nur Trinkgefäße, so die hochbeliebten Bierkrügeln, aber oft überaus geschickt und anmutig verziert, verfertigte und ihnen eine mit der des Münchener Gerstensaftes fast Schritt haltende Verbreitung verschaffte. Die Eisen- und Kunstzinngießerei ward dann in der großen Kustermannschen Fabrik mit besonderem Nachdruck betrieben, die Gürtlerarbeit von Rockenstein und Stäble, denen übrigens noch circa vierzig Gürtler und Bronzegießer zur Seite standen. Merkwürdigerweise hat indes die Fabrikation kleiner Bronzen es nie zu besonderer Blüte bringen können, wie in Paris oder selbst in Wien. Dafür war die Nachfrage viel zu klein, wie man denn leicht sehen kann, daß alle unsre blühenden Kunstindustrien es nur auf Grund eines bedeutenden inneren Verbrauchs zur Exportfähigkeit brachten. Denn diese verlangt Charakter, Stil und Eigenart, die sich nur aus der Anpassung an die eigenen Bedürfnisse und die Volksart ergeben. So stehen wir denn vor der sonderbaren Thatsache, daß die große Münchener Erzgießerei dank den Aufträgen des Königs Ludwig I. wohl einen Weltruf erobert, aber dennoch, weil später ganz auf Bestellungen aus der Fremde angewiesen, keinen eigenen Stil herausgebildet hat, wie unsre alte Erzgießerei der Vischer und Krumper, die ja mit den besten florentinischen Werken zu wetteifern im stande waren.

Juweliere, Gold- und Silberschmiede, Ziseleure

Wenn unsere Kleinmeister in so glänzender Weise vermochten, sich ihren eigenen Stil zu schaffen, so hing das mit ihrer verständigen Anknüpfung an die unübertreffliche Kunst unserer Väter, der Jamnitzer, Reimer, Peter Candid ꝛc. aufs genaueste zusammen, während Schwanthaler über eine schlottrige und oberflächliche Nachahmung der Antike nie hinauskam, also auf die monumentale Erzgießerei höchst ungünstig zurückwirkte. Nicht minder begünstigte sie aber auch der Umstand, daß das Jahr 1870 unseren Kleinmeistern eine Fülle von Aufträgen an Ehrengeschenken, Pokalen, Diplomen, Kästchen, Tafelaufsätzen ꝛc. eintrug, ohne die sie sich nie hätten

31*

ausbilden können. Der nachher fortwährend steigende Wohlstand der Nation und die mit ihm Hand in Hand gehende Liebe zum Schmuck aller Art thaten dann das übrige. Gleichwohl kann es nicht dem mindesten Zweifel unterliegen, daß dieser ganze Kunstzweig einer noch ungleich größeren Blüte fähig wäre, wenn ihn nicht der so völlig fehlende Unternehmungsgeist der Münchener Kaufmannschaft ganz im Stiche gelassen, jede fabrikmäßige Herstellung und damit natürlich auch den Export seiner Erzeugnisse verhindert hätte, wie er in Genf, Brüssel, Pforzheim, Hanau, Gmünd bei viel geringerer Leistungsfähigkeit im größten Maßstabe stattfindet und schon in Nürnberg und Augsburg im Mittelalter die Blüte dieser Gemeinwesen bedingte, ja sich noch bis ins achtzehnte Jahrhundert erhielt.

Wenn wir also hier die anführen, welche sich durch die Ausführung der von den Kleinmeistern geschaffenen Muster, wie durch eigene Produktion emporgeschwungen, so muß man offen bekennen, daß der Umfang ihres Betriebes in keinem Verhältnis zur Güte ihrer Produkte steht. So bei dem schon erwähnten Juwelier Elchinger, unserem besten Emailleur, dann bei seinen Kollegen Gampenrieder, Merk, dem trefflichen Haymann, bei Quellhorst, Rottmanner, Thomaß und dem besonders strebsamen Winterhalter. Unter den Silberarbeitern und Ziseleuren sind Harrach und Sohn, dann Leigh in erster Linie, ferner Wollenweber, Kronenbitter, Mayrhofer, Weishaupt, Sanktjohannser zu nennen, die freilich alle keinen eigentlich fabrikmäßigen, sondern nur einen mehr handwerklichen Betrieb haben und denen sich noch etwa sechzig andere dermal anschließen.

Ist es aber nicht fast komisch, daß während in Heilbronn, Altena, ja in dem kleinen Geißlingen die großartigsten Silberfabriken mit einem Umsatz von Millionen existieren, deren Zeichner und Modelleure doch sehr oft hier sitzen, der Münchener Unternehmungsgeist sich noch zu keiner solchen Aktiengesellschaft aufgeschwungen hat, die doch hier, im Besitz so herrlicher Vorbilder und eines Überflußes an künstlerischen Kräften aller Art, ganz andere Bedingungen des Gedeihens hätte!

Flächendekoration, Gewebe und Stickereien

Haben auch diese Gewerbe unstreitig eine außerordentliche Hebung in unserer Periode zu verzeichnen, so ist dieselbe hier, wie in der Gold- und Silberwaren-Industrie fast durchweg auf die von den Künstlern und Schulen gegebenen Anregungen, dann auf einzelne besonders glänzende Begabungen zurückzuführen. Vor allem aber auf die großartige Förderung, die sie durch die Aufträge des Königs Ludwig II. empfingen. Auch die Kirche beteiligte sich nicht weniger durch Verbrauch der Brokat-Gewebe, Gold- und Silberstickereien und Spitzen. Jene werden indes nur von Gerdeissen und Ebner und auch da nicht mit besonderem künstlerischen oder kaufmännischem Erfolge hergestellt. — Umso glänzender war der Aufschwung der Stickerei, die besonders durch eine Dame, Fräulein Mathilde Jörres, in die Höhe gebracht ward, eine überaus thätige und begabte Schwäbin aus Lindau, die mit zwei Schwestern als mittellose Beamtentöchter vor 25 Jahren hierherkommend ein Kunststickereigeschäft anfing und von Königin Marie beschützt, besonders aber von König Ludwig II. mit Bestellungen gefördert, es nach und nach zu etwa 80—100 Arbeiterinnen und zu jenen Meisterwerken der Stickerei brachte, die heute in Herrenchiemsee, wie Linderhof alle Welt bezaubern und kaum irgendwo ihresgleichen finden. Heute Besitzerin zweier

riesiger, von ihr nebenbei erbauter Mietkasernen hat sie nach dem Tode des Königs das Stickereigeschäft eingeschränkt und lebt als Leiterin des Marienstiftes, nicht ohne das erhebende Bewußtsein, durch ihren Mut und ihre Thatkraft Hunderte von armen Mädchen dem sicheren Verderben durch ihre Anstalt entrissen und ihnen eine schöne und lohnende Beschäftigung verschafft zu haben. — Kirchenparamente und Goldstickereien werden auch im Marianum gemacht, Goldstickereien fertigt dann noch Heinrich Alckens u. a. m., während eine andere Dame, Frau Clementine von Sicherer, die Filigran-Imitation mit vielem Geschick zu einem blühenden Geschäftszweige erweiterte. Besonders genial betreibt dann die Stickerei Frau Therese Schiffmann, eine geborne Münchnerin, Witwe des einstigen Pflegers Makarts, an dessen glänzendem Farbensinn sie offenbar den eigenen zu wahrhaft bewunderungswürdigen Leistungen in Applikationsarbeiten und anderen Stickereien ausgebildet hat und jetzt auch Unterricht in denselben gibt.

Wie rasch sich eine Verbesserung des allgemeinen Geschmacks und Stilgefühls durch die Leistungen hervorragender Künstler vollzieht, konnte man vielleicht nirgends so auffallend sehen, als gerade in diesem Fache der weiblichen Arbeiten, wo kurz nach der Einführung des Renaissancestils schon jede Köchin stilisiert gestickte Schürzen trug. Dazu wirkte nun in München besonders die von Direktor Kriegbaum geleitete Frauenarbeitsschule wohl am meisten mit, die nach dieser Seite hin den wohlthätigsten Einfluß geübt hat, wie die Kunstgewerbeschule für die Bildung von Lehrerinnen. Die ungeheure Anregung, die von Makart ausging, konnte man aber schon alsbald nach 1876 in jedem Stickerei- und Blumenladen sehen. Denn besonders auf die Fabrikation künstlicher Blumen, die in München schon früher geblüht hatte, wirkte diese Verbesserung des Farbensinns so glücklich, daß wir heute in München nicht weniger als 66 Blumenfabriken zählen, von denen die beste, die J. von Heckelsche, allein Hunderte von Arbeiterinnen beschäftigt, aber auch den ersten französischen vollkommen gleichkommt, während auch Billing, Witt, Echter u. a. ihr kaum nachstehen.

Auch die Tapeten- und Buntpapierfabrikation hat sich selbstverständlich in dieser Zeit, wenn auch nicht so hervorragend, gehoben. Erstere werden von Fischer gut geliefert. Bedeutender ist die Fabrikation gepreßter Leder von Attenkofer und Müller und von Gold- und Silberpapieren, wo Leo Hänle eine kolossale und mit Geschick die großen Verbesserungen in der Metallfärbung ausnutzende Fabrik betreibt. Bei den Buchbinder-, Portefeuille- und Ledergalanteriewaren, den sogenannten Maroquinerien, stoßen wir wieder auf die in München des mangelnden Unternehmungsgeistes halber so oft vorkommende Thatsache, daß einzelne Künstler, wie Hupp, Seitz u. a. das Schönste leisten, die fabrikmäßige Ausnutzung aber nur selten gelingen will. So werden denn vortreffliche Einbände in Massen eigentlich nur von der Buchbinderei der Bruckmannschen Anstalt, dann noch von Attenkofer, Distl, Albums ꝛc. von Eschenbach in besonderer Güte hergestellt. Selbst jetzt werden aber noch lange nicht alle Einbände für den Bedarf des großen Münchener Verlagsgeschäfts am Orte selbst hergestellt, sondern vieles in Leipzig und anderwärts gemacht.

Am interessantesten hat sich indes die Flächenverzierung in der eigentlichen Dekorationsmalerei entwickelt. — Sie lag zur romantisch-klassizistischen Zeit, wie zu der des neuen Baustils, ganz darnieder und der einzige, der damals ein echtes Talent, angebornen Farbensinn besaß, blieb der Tiroler Joseph Schwarzmann

(geb. 1806 in Pruz). Er hat denn auch die Dekorationsmalerei in fast allen öffentlichen Bauten der Romantik, ja selbst in der Allerheiligenkapelle Klenzes besorgt, aber freilich gegen des letzteren Farbenbarbarei, wie die Gärtners und Bürckleins gar oft nicht aufkommen können, ist wenigstens regelmäßig durch sie gehindert worden. — Am besten ging es noch im Dom zu Speyer, wo Hübsch als leitender Architekt einen etwas feineren Geschmack hatte. Eine Wandlung trat hier erst mit Neureuther ein, der immerhin feineren Sinn für koloristische Wirkungen besaß, wie denn die Dekoration des Polytechnikums weit entfernt von der früheren Roheit ist. Als sich nach Makarts und der Pilotyschule Auftreten der Durchschnittsgeschmack überhaupt sehr verfeinert hatte, so wurden die Innenräume selbstverständlich auch harmonischer, ja oft sehr fein dekoriert, wie das besonders am Zentralbahnhof unter Grafs Leitung im klassizistischen Geschmack vortrefflich geschah. Gedon, dessen Sinn für Farbenharmonie überhaupt weit sicherer war als der für Form, gab indes den ersten Anstoß nicht nur zur Verbesserung der Innenräume, sondern griff auch auf die Bemalung der Fassaden, wie sie die Renaissance so sehr geliebt hatte, zurück. Durch einzelne Bilder u. dgl. hatte man schon immer die Stirnseiten der Häuser verziert, wie ja die Neue Pinakothek ein mit größter Wucht unternommener Versuch dieser Art war, dessen Fresko-Gemälde nur freilich dem Klima so wenig Stand gehalten haben, als die später am Maximilianeum mit Wasserglas fixierten. Jetzt glaubte man in der vom Chemiker Keim verbesserten Wasserglasmalerei endlich eine haltbare Technik zu besitzen und Gedon ließ, wie schon erwähnt, das Hotel Bellevue mit einer Architektur bemalen, die Claudius Schraudolph mit Figuren schmückte. Ob sie besser halten werden, steht dahin. Jedenfalls fand das Beispiel rasche Nachahmung. Zunächst durch den begabten Dekorationsmaler Anton Wagner, der sein eigenes Haus an der Perusagassenecke mit Malereien verzierte, die eigentlich noch naturwüchsiger und jedenfalls humorvoller sind als die des Gedonschen Gasthofes. Ebenso die des Pschorrschen Festsaalgebäudes in der Hackergasse, wo Kellner das Figürliche besorgte. Auch in anderen Straßen wurden bald solche Versuche angestellt, denen man unter allen Umständen nachrühmen kann, daß dieselben überaus erfrischend und belebend wirken. — Mit der Zeit wird sich ja wohl auch die richtige Technik finden, die wenigstens ein paar hundert Jahre hält, wie die so vieler Alten.

Das größte Hindernis für die gedeihliche Entwickelung der Dekorationsmalerei bleibt indes immer, daß sich die eigentlich glänzenden Talente gewöhnlich bald von ihr abwenden, wie das bedeutendste von allen: Lesker. Jetzt sind in München nächst dem schon erwähnten Wagner besonders Gebhardt, Lehrer an der Kunstgewerbeschule, Allwang, Schulze, Stindt u. a. m. ersprießlich thätig.

Wenn die Einführung der deutschen Renaissance indes keinen Nutzen gehabt hätte als den, uns wieder feingestimmte, harmonisch wohlthuende Innenräume schaffen zu lehren, was der Klassizismus so wenig verstand als die Romantik, so wäre der Lohn schon reichlich genug. — Denn in nichts wird sich voraussichtlich dereinst die ungeheure Verbesserung, welche das Jahr 1870 für Deutschland herbeigeführt, so deutlich malen als in der Baukunst, vorab dem Schmuck derselben durch das wieder aufgeblühte Kunsthandwerk. — Spiegeln sie doch das erhöhte Wohlsein, die gesteigerte innere Harmonie und Gesundheit der Nation mit der wohlthuendsten Deutlichkeit auf Schritt und Tritt ab!

Schluß

Welcher Deutsche vermöchte ohne gerechten Stolz auf ein Jahrhundert zurückzublicken, welches wie das unsere mit der tiefsten Erniedrigung der Nation beginnend, nach unablässiger Arbeit, dem tapfersten Ringen, grenzenlosen Opfern, mit ihrem höchsten Glanze, mit der endlich erreichten Einheit, Freiheit und Größe schließt! Ein Jahrhundert, das aber zugleich in den Wissenschaften, der Technik aller Art solche ungeheuere Fortschritte macht, daß durch sie alle sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse von Grund aus umgestaltet werden. Konnte nun diese grenzenlose Thätigkeit ohne Folgen für die Kunst bleiben?

Am Ende der vorliegenden, wenn auch nur das Aufblühen des Münchener Kunstlebens in demselben Zeitraume umfassenden Arbeit angelangt, ziemt es sich daher umsomehr, hier ihre Ergebnisse noch einmal kurz zusammenzufassen, als sich gerade aus dieser Periode unserer Kulturentwickelung so vieles lernen läßt, was den nachfolgenden Geschlechtern gegenüber nicht scharf genug betont werden kann.

Vorab, daß es kein bloßer Zufall, sondern eine tiefe innere Notwendigkeit war, wenn dasselbe Jahrhundert, das endlich die Aufgabe unserer Gestaltung zu einer wirklichen Nation löst, gleichzeitig auch statt der charakterlosen Kunst ohne alle Eigenart, die es vorfand, eine solche erzeugt, die den Kampf gegen die Fremdherrschaft auf allen Gebieten, welcher dieser Zeit die Signatur gibt, auch in ihren Kreis aufnimmt, ihn, durchaus bestimmt von der jeweiligen politischen Entwicklung, also mit wechselndem Glück fortführt, um ihn ganz gleichzeitig mit dieser und kaum weniger erfolgreich zu Ende zu bringen.

Sah der Beginn unseres Zeitraumes die Kunst ohne eine Ahnung ihres hohen Berufes, jedes nationalen Zuges entbehrend, arm, äußerlich verachtet und innerlich verkommen, sich bedientenhaft im Troß der Höfe schleppend, bald die Antike, bald die glücklichere französische Schwester nachahmend, aber immer nur die Herrscher tauschend und den eigenen Volkscharakter verleugnend, so ist allmählich auch sie nicht weniger als unsere nationale Dichtung der getreue Ausdruck unserer tiefsten Eigentümlichkeit geworden. Sie hat es dabei gleichzeitig wie diese zu einer Reihe unvergänglicher Schöpfungen gebracht, sich Achtung, Beifall und Verständnis in der ganzen Welt erobert, ist jeder anderen ebenbürtig geworden. Während man zu Ende des vorigen Jahrhunderts fast an ihrem Dasein zweifeln durfte, ist sie bei Ablauf des jetzigen der Liebling, die allzeit bereite Begleiterin, Freundin und Trösterin ihres Volkes geworden. Sie hat aber auch — und das ist ihr größtes Verdienst — Erhebung und Freude nicht nur in die Paläste, sondern in jede Hütte getragen, ja nach und nach eine Volkstümlichkeit erlangt, von der man in unserer ganzen früheren Geschichte kein Beispiel findet.

Nirgends aber hat sich diese mehr oder weniger in allen deutschen Schulen vor sich gehende Entwickelung so rein vollzogen, nirgends hat sich der spezifisch deutsche Charakter des Schaffens allen Hindernissen zum Trotz so ganz von innen heraus

entfaltet als in München. Es würde das allein schon gerechtfertigt haben, vor irgend welcher anderen die Geschichte der Münchener Schule zu schreiben. Denn man kann bei ihr besser als bei jeder der übrigen sehen, daß eine gesunde Kunst ihr Gesetz in sich trägt und schon darum niemals Dienerin sein kann, weil sie mit der Freiheit zugleich die Eigenart verliert. Wie aufopferungsvoll auch die Liebe eines König Ludwig I. war, wieviel die Kunst ihm und seiner herrlich gesunden vaterländischen Gesinnung verdankt, so wäre doch eine eigentlich klassische Periode unter seinem Einfluß nie möglich geworden, so wenig als dies bei irgend einem anderen König alter oder neuer Zeit jemals der Fall war. Wenn die Münchener Kunst später Hand in Hand mit der Nation selber und als Ausdruck des ungeheuren Aufschwungs derselben es trotzdem, daß sie weder einen Cornelius noch Kaulbach mehr besaß, ja bei weit geringerer Förderung durch die jeweiligen Herrscher, dennoch es zu größerer Lebenskraft gebracht hat, so verdankte sie dies nicht am wenigsten der Freiheit von äußeren Einflüssen, die sie unter König Ludwigs Enkel genoß. Die griechische Kunst, wie die florentinische oder venezianische, die oberdeutsche und die niederländische geben dafür nicht weniger die schlagendsten Beispiele als die Münchener.

Es hat sich aber auch gerade in der Münchener Schule deutlicher als bei irgend einer anderen herausgestellt, daß nur diejenigen Künstler es zu Werken von bleibendem Wert zu bringen vermochten, die den nationalen Charakter in denselben aufs schärfste ausprägten, gleichviel ob sie idealisierenden oder realistischen Richtungen huldigten. Daß das Weltbürgertum in der Kunst nicht weniger unmöglich sei als in der Dichtung oder der Staatsverfassung, ergab sich bald umso sicherer, als alle drei an eine bestimmte Volksart und ihre Sprache gebunden, ohne deren Grundlage überhaupt nicht denkbar sind. War der Kosmopolitismus ein Aberglaube des vorigen Jahrhunderts, so hat dasselbe durch seine fast sämtlich der Vergessenheit bereits anheimgefallenen Werke auch gleich die Unhaltbarkeit dieser Anschauung in der bildenden nicht weniger als in der Staatskunst bewiesen und einen Mengs oder David noch gründlicher als selbst Rousseau widerlegt. Wenn unsere Klassiker diesen im damaligen Deutschland so entschuldbaren Aberglauben teilten, so ist glücklicherweise ihr eigenes Schaffen die beste Widerlegung desselben. Denn wo wäre deutsches Wesen schärfer ausgesprochen als in Lessings, Goethes und Schillers Werken, welche ja die neue Zeit bei uns heraufgeführt? Während daher der herrschende klassizistische Zopf der Mengsschen Nachfolger wie die antikisierende Richtung der Langer in München noch jedes nationalen Charakters entbehrten, ebenso wie jedes gesunden idealen Gehaltes überhaupt, taucht jener zuerst bei den Münchener Naturalisten, der letztere aber bei den Romantikern, bei Cornelius und seiner Schule auf. Die Eroberung solcher neuen Welt war aber ein ungeheurer Gewinn, wenn auch die Form zunächst noch eine entlehnte blieb. Ward doch sehr bald auch sie umgebildet. Allerdings hat die Cornelianische Schule nur im Bereich der religiösen Kunst und der nationalen Mythen es zu einem lebendigen Zusammenhang mit der Nation, aber da doch zu einzelnen wahrhaft großartigen und unvergänglichen Leistungen gebracht. Denn keine spätere Zeit hat das „Jüngste Gericht" oder die „Hunnenschlacht" mehr erreicht!

Da die Romantiker aber bald sich jenes gründlichen Naturstudiums unfähig erwiesen, aus welchem allein eine neue Formenwelt hervorgehen kann, mußte ihre Kunst notwendig wieder in einen neuen, wenn auch geistvolleren und ungleich achtungs-

werteren Klassizismus umschlagen, als es der ihrer akademischen Vorgänger war. Nur die bei Dürer anknüpfenden Meister, die Führich, Schwind, Neureuther, Ludwig Richter konnten darum eine ähnliche Volkstümlichkeit erlangen, wie sie den frisch ins Leben hineingreifenden Peter Heß, Adam, Bürckel, Wagenbauer auf ihrem Wege so leicht zu erringen gelang.

Erst nach 1848 wird eben der Volksgeist allmählich stark genug, um maßgebend auch auf die Künstler zu wirken, obwohl es auch da noch zunächst nur einzelnen langsam gelingt, die Sprache ihrer Kunst zu nationaler Eigenart auszubilden. Darum gehen denn auch die im Maximilianeum und Nationalmuseum angestellten Versuche anscheinend noch wirkungsloser vorüber als seinerzeit die in der Glyptothek und dem Königsbau. Aber neben ihnen entsteht doch bereits eine langsam wachsende Zahl Kunstwerke, denen der tiefste Anteil der Nation entgegenkommt, weil sie in denselben ihr eigenes Empfinden auch in der Form, nicht nur im Inhalt wieder erkennt. Es ist das ziemlich so, wie wenn im zwölften Jahrhundert die Minnesänger zuerst deutsch zu schreiben anfangen, statt lateinisch wie bisher.

Um die Mitte der sechziger Jahre tauchen dann die Künstler allmählich auf, welche wie die Bildhauer Knabl, Zumbusch, Wagmüller, dann die Piloty-Schüler Makart, Max, Defregger, Lenbach, Grützner, M. Schmid, Raupp mitten ins Herz des deutschen Volkes hineinzugreifen verstehen. Sie, wie die Diez, Lindenschmit, Kauffmann, dann die Schilderer unserer heimischen Natur, die Schleich, Voltz, Lier, Braith, Wenglein führen die volkstümliche Kunst auf ihren Höhepunkt. Denn was alle diese Künstler vor ihren meisten Vorgängern und Nachfolgern voraus haben, ist, daß jeder nicht nur seine eigene Welt besitzt, die mit dem nationalen Leben und seinen Idealen im genauesten Zusammenhang, ja recht eigentlich der getreueste Spiegel derselben ist, sondern nicht minder auch, daß ihre Formen selbst erzeugt, neu, eigenartig und mit dem Inhalt in vollkommenster Harmonie sind, ebenso das Gepräge des nationalen Geistes tragen, als er. Dergleichen gelingt eben nur in Zeiten höchsten Aufschwunges des Volksgeistes, wie er die Periode von 1864 — 80 kennzeichnet.

Seither ist eine Periode verhältnismäßigen Stillstandes eingetreten, ja es macht sich in Gemeinschaft mit der modischen Wiederaufnahme der Barock- und Rokoko-Formen in der Baukunst auch eine Richtung geltend, die man am besten als einen Idealismus ohne Ideale bezeichnen könnte, wie es die Malerei des Zopfes ja auch war. Natürlich ist heute noch nicht zu sagen, ob das nur eine vorübergehende Erscheinung oder das Zeichen länger dauernder Ermattung des nationalen Geistes sei. Wunderlich genug wäre es, wenn ein Jahrhundert rastlosen Strebens, glänzendster Erfolge an seinem Schluß kein anderes Resultat hätte, als daß man genau an dem Punkt wieder anlangte, von dem man einst ausgegangen. Das ist doch offenbar unmöglich.

Wenn es nun der Cornelianischen Schule nur nach der Seite des gedanklichen Gehaltes hin gelang, ihre Vorbilder zu überbieten, so hat unsere realistische Kunst jedenfalls den unzweifelhaften Gewinn davongetragen, daß sie eine Feinheit und Mannigfaltigkeit in der Schilderung des Seelenlebens unseres Volkes, einen Reichtum an scharf individualisierten Charakteren entwickelt hat, von denen die gesamte alte Kunst noch nichts weiß. — Da aber der hier eingeschlagene neue Weg noch einer unermeßlichen Ausbildung fähig ist, vor allem nach der Seite großartigerer

Auffassung individueller Charakteristik hin, nachdem sich die Schilderung bis jetzt vorzugsweise in einer gewissen mittleren Gesellschaftsschichte bewegt, dagegen die höchsten und niedersten Volksklassen auffallend vernachlässigt hat, so bleibt hier der Kunst einer kommenden Epoche noch ein weites Feld übrig. Möglich, ja wahrscheinlich, daß dies nur auf dem Wege einer noch erhöhten Ausbildung der Form geschehen kann, in der wir auch heute noch die Alten nicht erreicht haben. Ebenso mag es ja sein, daß die Träger der heutigen Bewegung nach dieser Seite hin einen Fortschritt bringen werden.

Jedenfalls beweist der bisherige Gang der Münchener Schule, wie er hier zu schildern versucht ward, mit unwidersprechlicher Klarheit, daß eine gesunde Kunst nur aus einem gesunden nationalen Leben hervorgehen kann, mit demselben steigt und fällt. Nicht minder, daß sie ohne den eifrigen Anteil des eigenen Volkes niemals bedeutend werden oder sich ohne den engsten Anschluß an das Leben und die ideale Welt desselben dauernd auf der Höhe erhalten kann. Wie die Griechen und Römer nur ihre eigenen Götter und Helden, nicht die der Barbaren gestalteten, wie die Italiener der Renaissance diese ihre Erbschaft noch durch den Christengott und seine Heiligen vermehrten, so können auch wir nur Neues und Dauerndes schaffen, wenn wir den unter uns lebendigen Idealen Gestalt leihen. Alles blos Nachgeahmte bleibt tot und keine Kunst der Welt kann es zu neuem Leben erwecken. Wenn also bei uns der realistischen wiederum eine idealisierende Periode folgen sollte, so wird sie vor allem den so ungeheuer viel reicheren Inhalt des heutigen Lebens künstlerisch gestalten müssen, falls sie Bestand haben soll. — Nachdem unsere Kunst aber nacheinander griechisch, französisch oder italienisch gesprochen, so hat sie unser Jahrhundert endlich wieder deutsch reden und was mehr ist, auch empfinden gelehrt, was doch wohl ihr schönster Gewinn bleibt.

Verzeichnis der Bilderbeilagen

Verzeichnis der Abbildungen im Text

der kunstsinnige Oberst von Barisnikoff

Personalregister

(A. = Architekt. B. = Bildhauer. H. = Holzschneider. K. = Kupferstecher. Khw. = Kunsthandwerker. M. = Maler.)

Keller-Neubauten S. 293 ff.

Pitzner († 1912

Maria Pocci.

Druckfehler-Verzeichnis

Auf	Seite	83	lies	Sandhaas statt Sandhans
"	"	170	"	Habenschaden statt Haberschaden
"	"	374	"	Rembertikirche statt Rambertikirche
"	"	407	"	Wahle statt Walde
"	"	407	"	Erdmann Wagner statt Erdmann-Wagner
"	"	444	"	Anker Skaga statt Anker-Skaga

32*

Q Der mäzenirende Oberst n. Barisnikoff

S. 366-367 unklar

S. 126 absolut 3 mal in 7 Zeilen!

Fehlende Namen: Fellner!

Hubert von Heyden (Thiermaler) + 1911

Rollenberger

Hoffstadt.

Schelver. } Soldatenbilder im Frieden
Eckert }

Jost Schiffmann

Schimon (Portraitmaler)

Heinel 14. V. 95 +

Jos. Münsch

Ebert Carl!

Riegel

J. B. Hofner + 29. VI. 1913

Heppe + (19. VI. 1897)

Pernat F. S.

Louis Neubölter. + 24. V. 99 zu Tutzing

Julius Rose Landschafter 1828–1911

Gaisser

Ludwig Schünermann + 1911

Gleim

Palmié + 1911

Knab + 3. XI. 1902

Grottger Arthur!

Walter Jos + 18. VIII. 13

Köckert.

Kreuzer, Jos + 1914 (Zwiesel)

Rotbart Ferd.

G. A. Horst + 1914

J. B. Hofner (+ 1913) Thiermaler.

Pecht, Friedrich

Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert

München 1888